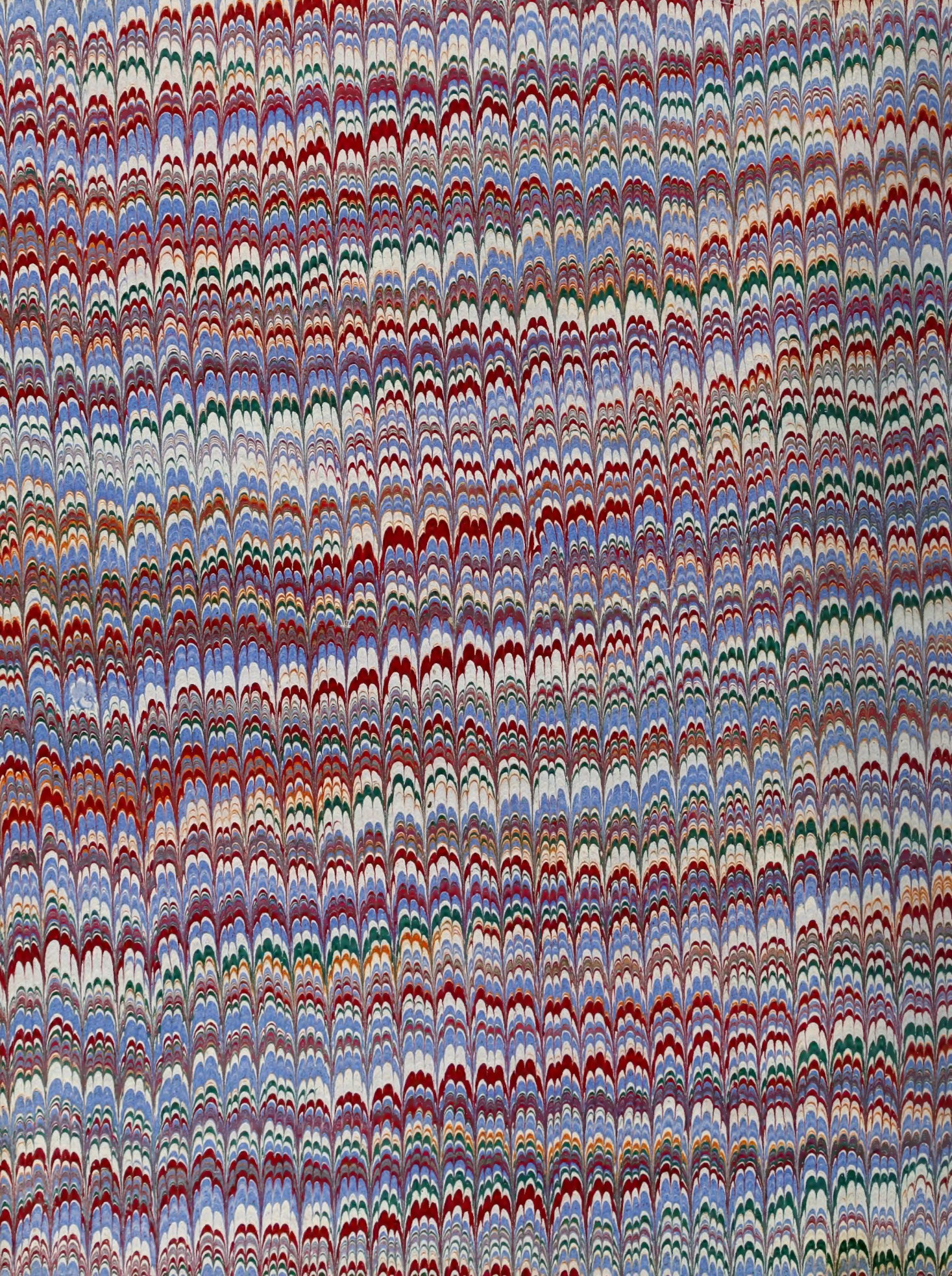
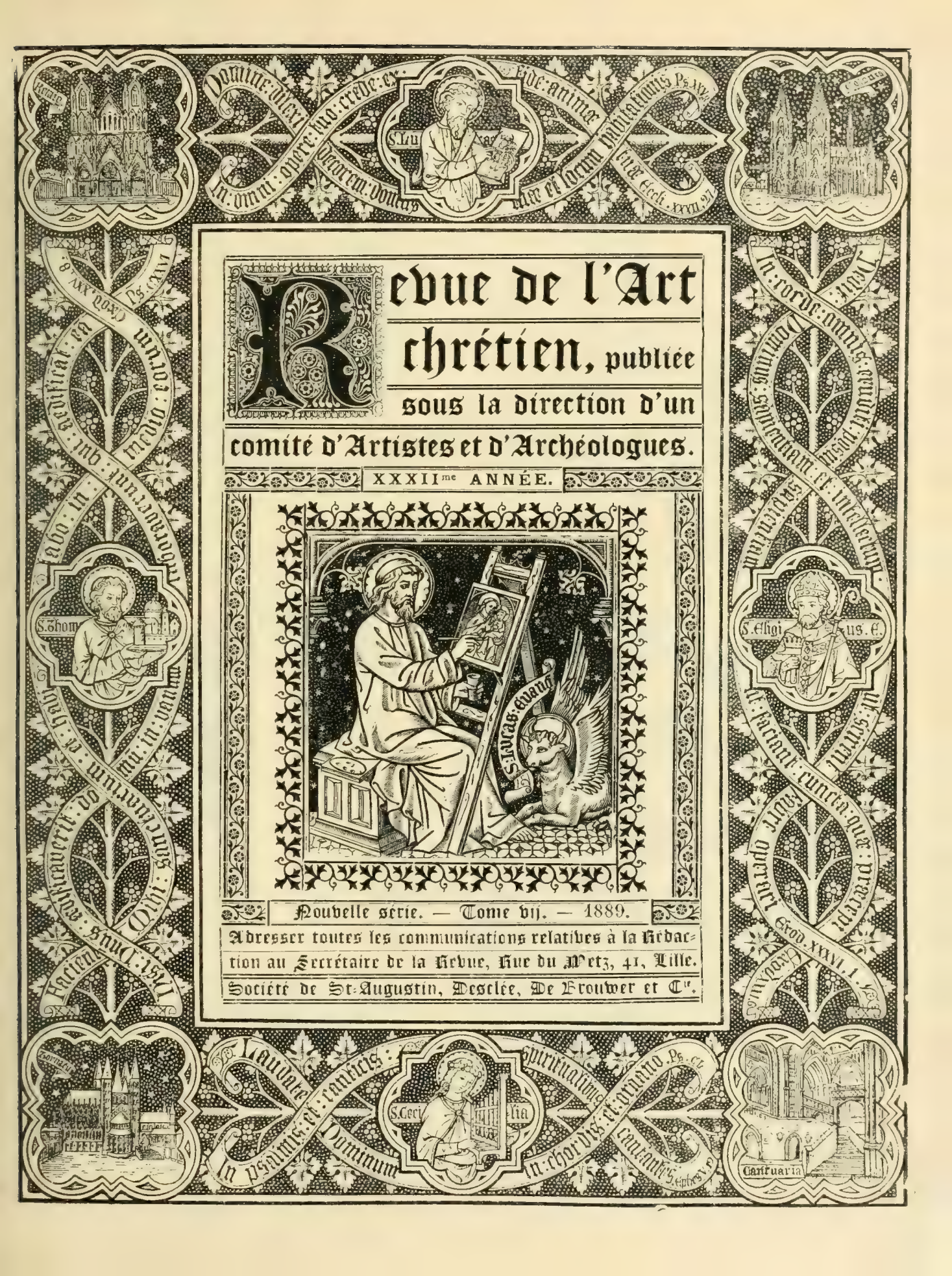
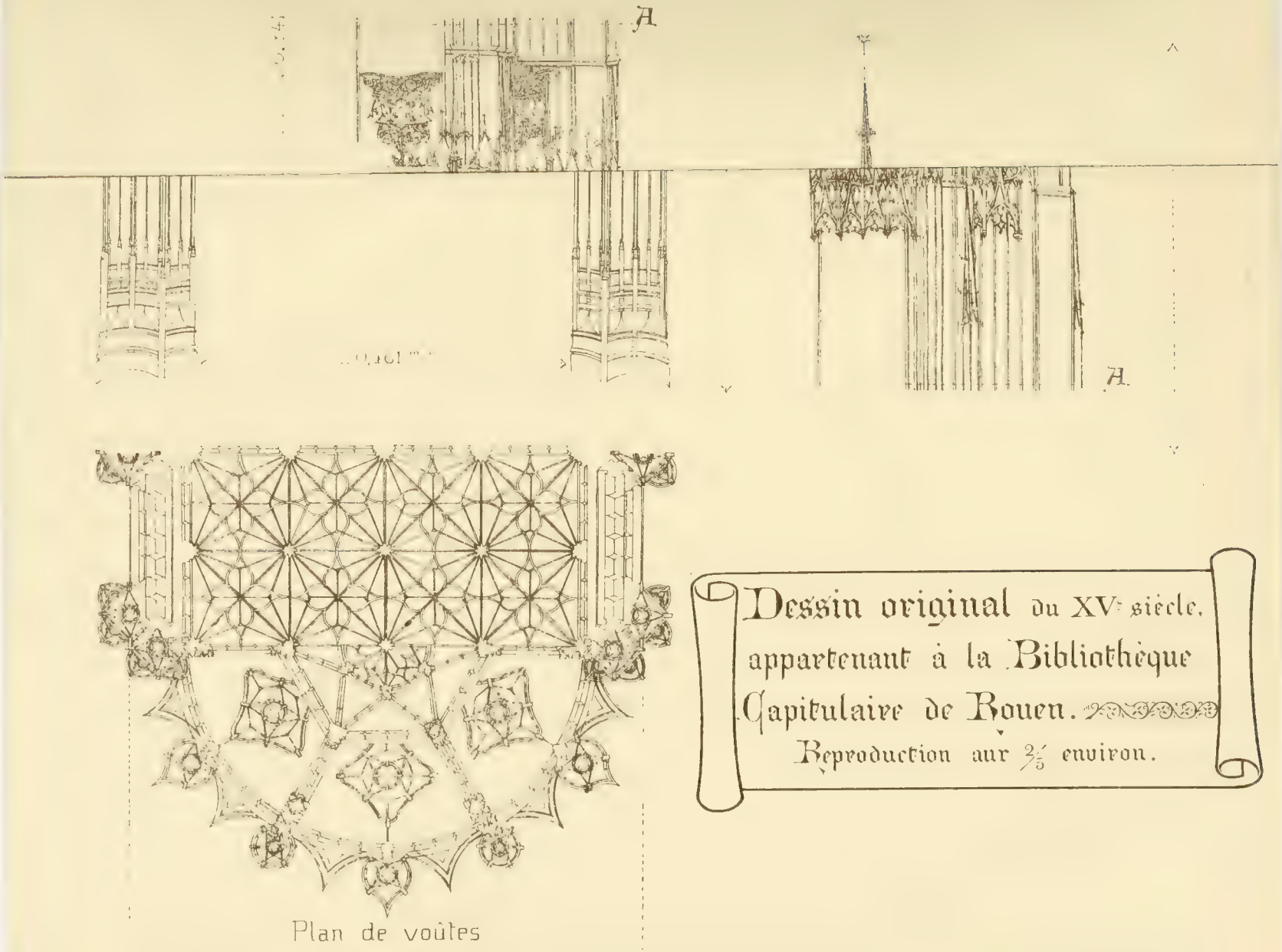


Revue de l'Art chrétien.


Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XXXIIme ANNÉE.
S. Lucas evang.
Nouvelle série. — Tome viij. — 1889.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.



Dessin original du XVe siècle, appartenant à la Bibliothèque Capitulaire de Rouen.

Reproduction aux 2/3 environ.

Dessin original du XVe siècle, appartenant à la Bibliothèque Capitulaire de Rouen.

Reproduction aux 2/3 environ.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois.

32me Année. — 4e Série.

Tome VII (XXXIXe de la collection).

1ère livraison. — Janvier 1889.

Note sur un dessin original du XVe siècle appartenant au Chapitre de Rouen.

DANS son numéro de janvier 1888 (p. 132), la *Revue de l'Art chrétien* empruntait au journal *L'Anjou* l'annonce d'une « très curieuse découverte relative, disait ce « dernier, à la flèche de la cathédrale de « Rouen. »

L'Anjou n'avait fait qu'abréger une note intéressante, publiée successivement par le journal *Le Hâvre* et par le *Journal de Rouen*, et due à la plume consciencieuse de M. Ernest Dumont, écrivain hâvrais bien connu par ses études historiques sur la vieille ville de Harfleur et l'antique abbaye du Montivilliers.

L'article de M. Dumont, écrit presque au lendemain de la trouvaille qu'il relate, en expose si clairement les circonstances et raconte si exactement l'impression qu'elle produisit chez les archéologues normands, qu'il nous paraît beaucoup meilleur de transcrire sa relation que d'essayer de la refaire.

M. Dumont écrivait donc, à la date du 5 octobre 1887 :

« Nous avons à signaler la découverte d'un document des plus précieux pour l'histoire monumentale de notre province [de Normandie]. Comme la plupart des trouvailles de ce genre, celle-ci est due au hasard ; mais le hasard, cette fois, a favorisé un jeune et intelligent archéologue, qui est ainsi bien et justement récompensé de sa persistance et de sa perspicacité.

« Il y a quelques jours, M. Léon Braquehais, conservateur-adjoint de la bibliothèque municipale du Hâvre, découvrit, chez un bouquiniste de cette ville, un rouleau de parchemin dont il fit l'acquisition, en ayant immédiatement reconnu toute l'importance. Les trois pièces de parchemin assemblées qui forment ce rouleau, d'une longueur totale d'environ $1^{m},90$ (1), contiennent un admirable dessin à l'encre de la flèche de la cathédrale de Rouen, incendiée le 4 octobre 1514, et que l'on ne connaissait guère que par quelques lignes de Dom Pommeraye (2).

1. En chiffres exacts : $1^{m},918^{mm}$.

2. Religieux bénédictin, auteur d'une histoire estimée des archevêques de Rouen (1667, petit in-folio) et qui publia également : *L'Histoire de l'église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie* (1686 in-quarto).

« Deux inscriptions contradictoires existent au dos du parchemin ; la plus ancienne, d'une écriture de la fin du XVIe siècle [1], dit : « *Ancienne piramide de* « *Notre-Dame de Rouen, qui fut bruslée en 1514, le* « *4 octobre, à 6 heures du matin.* »

« L'autre, plus moderne, dit : « *Ancienne piramide* « *attribuée à l'Archeuesque Maurille, haute de 547* « *pieds de France à prendre du rez-de-chaussée à monter* « *jusqu'au coq. Le tout en pierre, qui fut renversée en* « *1117 par la foudre.* »

« Évidemment la première version peut seule être exacte : le dessin est celui d'un monument appartenant entièrement à l'architecture de la fin du quinzième siècle, ou des premières années du seizième.

« Tous les historiens de l'église métropolitaine de Rouen avaient supposé et écrit que cette flèche, détruite par le feu en 1514, avait été commencée au treizième siècle, avait souffert en 1353 d'un ouragan impétueux et avait été réparée l'année suivante. Notons en passant que le dernier étage de la tour qui supportait cette pyramide, appartient en grande partie au quatorzième siècle et qu'un autre étage a été ajouté après l'incendie [de 1514] par l'architecte Roullant Le Roux.

« Or, le dessin retrouvé par M. Braquehais vient maintenant attester que cette flèche était vieille à peine de trente ans au jour de sa destruction. Son style est le même que celui des derniers étages de la tour de Beurre [2], commencée en 1485 par Guillaume Pontif et terminée en 1507 par Jacques Le Roux. Et à ce propos un doute vient que nous croyons devoir soumettre à l'appréciation des spécialistes :

«Aucun des historiens de la cathédrale ne mentionne la construction de ce clocher à l'époque où son style voudrait qu'il eût été construit. Ni les registres de la cathédrale, étudiés par M. Fallue, ni l'inventaire des comptes de la fabrique, publié par M. A. de Beaupaire [3], ne font mention de cet important travail.

« Les deux inscriptions que nous relatons plus haut seraient-elles l'une et l'autre erronées, et n'aurions-nous pas sous les yeux, au lieu du dessin d'un monument ayant existé, un projet de flèche fait après l'incendie de 1514 ? Nous voyons qu'avant la fin de cette même année 1514, on avait déjà passé marché avec deux charpentiers pour faire un nouveau beffroi ; que plusieurs *plans et dessins* avaient été présentés. Ne serions-nous pas en présence d'un de ces dessins ?

« Nous ne consignons ici cette idée que pour la forme : on comprendra que ce n'est pas en quelques jours qu'une question historique aussi importante peut être étudiée. Tenons donc, quant à présent, pour vraie la première des deux inscriptions citées plus haut.

« Maintenant d'où vient ce dessin et quel en est l'auteur ?

« M. Deudemare [1], chanoine de l'église de Rouen, « dit E. H. Langlois, tenait de son père, échevin et « capitaine de la ville, un dessin précieux qui représen- « tait cet admirable monument [la flèche de l'arche- « vêque Maurile], accompagné d'une échelle géomé- « trique qui constatait ses dimensions et son élévation « gigantesque. » Puis plus loin, après avoir parlé de l'incendie de 1514 : « Nous ferons observer, dit-il, « que la description de la pyramide brûlée dans cet « incendie est précisément celle que le même auteur « [Dom Pommeraye] donne de la tour de Saint- « Maurille [2], d'après le dessin de MM. Deudemare « et le manuscrit (d'Éméric) Bigot, d'où l'on doit con- « clure que cette description est improprement appli- « quée à l'un ou à l'autre de ces deux clochers, ou que « la forme du premier a pu servir de modèle pour la « structure du second [3]. »

« Or, si le dessin retrouvé par M. Braquehais a été connu de Dom Pommeraye, les deux inscriptions qu'il porte ont pu créer la confusion que remarque Langlois entre la flèche détruite en 1117 et celle incendiée en 1514, étant donné surtout qu'au dix-septième siècle, on étudiait peu le style des monuments nationaux.

« Nous avions un instant pensé que ce dessin pouvait être celui qu'avait possédé le chanoine Deudemare ; mais on n'y voit aucune trace de l'échelle signalée ; il faut donc abandonner cette opinion [4]. »

1. Nous la croyons plutôt du dix-septième siècle.

2. Tour de la cathédrale de Rouen construite, ou plutôt reconstruite presque entièrement sous le pontificat de l'archevêque Robert de Croixmare (1482-1494). Son nom lui vient de ce qu'elle fut payée des aumônes des fidèles désireux d'obtenir le droit d'user de beurre et de lait en carême.

3. *Inventaire sommaire des archives départementales de la Seine-Inférieure*, série G.

1. François d'Eudemare, chanoine de Rouen, auteur de plusieurs ouvrages fort estimés en son temps et qui furent réimprimés, quelques-uns jusqu'à trois fois.

2. Saint Maurile, et non Maurille, archevêque de Rouen (1055-1069), ne reçoit ordinairement que le titre de Bienheureux. L'église qu'il acheva fut consacrée en 1063 ; nous en avons tout récemment retrouvé une partie qui permet de reconstituer le plan des cryptes latérales et de tout le transept nord, avec la chapelle absidale où fut inhumé Jean d'Avranches.

3. H. Langlois, *Notice sur l'incendie de la cathédrale de Rouen*, (1823, in-8°), pp. 11 et 45. — D. Pommeraye, *Hist. de l'église cathédrale*, p. 26.

4. La conclusion est-elle rigoureuse ? et, vu surtout le peu de marge qui règne au bas du parchemin (quinze millimètres à peine), ne pourrait-on croire que l'échelle a été maladroitement enlevée par quelque encadreur ?

« Par sa facture il indique un artiste consommé, un homme expert en son art ; s'il n'est pas l'œuvre même de l'architecte du monument, c'est certainement une admirable copie due à un *maître de l'œuvre.*

« Ce document précieux... ne manquera pas d'exciter au plus haut point l'intérêt des spécialistes et d'attirer l'attention sur le jeune archéologue [qui l'a découvert et] qui a déjà rendu quelques services sérieux aux études locales auxquelles il est appelé à en rendre bien d'autres encore. — ERNEST DUMONT (1). »

L'article de M. Dumont eut bientôt fait le tour de la presse départementale, puis de toute la presse normande, et les revues spéciales répétèrent à l'envi que le dessin découvert était celui d'une flèche exécutée ou projetée pour la cathédrale de Rouen. Les inscriptions dont il est revêtu étaient formelles à cet égard ; aussi cette attribution ne fut-elle pas contestée lors de l'examen rapide qu'en firent les membres de la Commission départementale des Antiquités de la Seine-Inférieure, corps administratif par son origine et son but, mais qui a toutes les allures et la valeur d'une société savante (2). Seulement de graves objections et des doutes sérieux s'élevèrent sur l'authenticité de la pièce présentée.

La finesse du trait et sa régularité, la bonne conservation de l'encre, l'emploi du tire-lignes, que plusieurs croyaient constater, la perfection des procédés graphiques forment en effet un contraste singulièrement accentué avec la grossièreté d'un dessin contemporain conservé aux archives de la Seine-Inférieure, celui précisément de la flèche exécutée par le charpentier Becquet à la suite de l'incendie de 1514 et que nos pères ont vu se consumer à son tour en 1822.

On objectait en outre des détails insolites, tels que les monogrammes du Christ et de la Vierge Marie, encadrés d'ornements d'une originalité tout à fait exceptionnelle ; l'exubérance de l'ornementation ; l'impossibilité d'exécuter en pierre une construction aussi grêle ; etc., etc.

Aux derniers arguments les archéologues hâvrais répondaient : Que précisément cette impossibilité était la cause probable qui avait fait évincer le projet ; que les monogrammes du Christ et de la Vierge Marie étaient assez à la mode à la fin du XVe siècle, comme le prouvent de nombreux vitraux et des peintures murales de ce siècle ou même du siècle précédent. Quant aux soupçons émis sur l'habileté des dessinateurs de ce temps : Que l'exemple apporté, outre qu'il est unique (1), ne saurait être concluant : Robert Becquet n'était point architecte ; charpentier habile dans son art, il pouvait n'avoir du dessin que des notions inférieures à celles de beaucoup d'artistes plus habitués aux finesses du travail qu'aux hardiesses de la construction. Qui prouve d'ailleurs que le plan qui lui est attribué soit vraiment un original ? Ne pourrait-ce être une ébauche destinée à donner quelque idée de l'ensemble ? ou au contraire une copie hâtive destinée à servir de guide aux ouvriers ?

M. Dumont ajoutait, avec beaucoup de raison, qu'il semble malaisé d'admettre « que « des artistes capables d'élever des monu- « ments tels que ceux du XVIe siècle que « nous avons sous les yeux, fussent inca- « pables d'en tracer le dessin sur le parche- « min, » alors que leur ciseau en découpait les contours avec une grâce, une correction et une pureté de traits si achevées.

Il rappelait d'ailleurs qu'à Rouen même, M. Deville a signalé et reproduit, dans l'*Atlas des Comptes des dépenses faites pour*

1. *Journal de Rouen*, 6 octobre 1887. La découverte ne datait que du lundi précédent.

2. Le *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure* forme aujourd'hui huit volumes, plus deux volumes de procès-verbaux antérieurs à la fondation du *Bulletin* (1867).

1. On citait également l'imperfection d'un dessin de la façade de Saint-Ouen, mais il remonte tout au plus au milieu du dix-septième siècle.

la construction du château de Gaillon (1), un dessin du XVIe siècle, dans lequel on reconnaît des ornements tout pareils à ceux qui sont en discussion; que Didron a publié au t. V (p. 92) des *Annales archéologiques* un assez ample catalogue de dessins des XIIIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles conservés en original, et dont la description, tracée par l'éminent éditeur, pourrait s'appliquer de tous points à la belle épure découverte par M. L. Braquehais: « Des ogives « nombreuses surmontées de pignons, des « détails de chapiteaux et de bases, des « clochetons, des feuilles en crochet,... des « courbes au compas, des lignes à la règle et « à l'équerre,... » jusqu'à la nécessité où l'on se trouve « d'égratigner » la surface de la feuille et d'en enlever la préparation « pour « effacer le trait qui avait mordu le vélin »; autant de circonstances et de détails applicables à la pièce qui nous occupe et qui supposent évidemment l'emploi du compas, de la règle et, sinon du tire-lignes, au moins de pointes assez fines pour rayer le parchemin et l'entamer profondément, principalement dans les courbes.

La discussion se prolongeant, MM. Braquehais et Dumont voulurent bien nous prier d'exprimer notre avis. Nous ne pouvions en avoir qu'un :

Non nostrum inter vos tantas componere lites!

Cependant, curieux d'étudier de plus près et avec quelque loisir un document d'une si grande importance pour l'histoire artistique du monument dont nous sommes chargé, nous acceptâmes la mission de l'examiner avec soin et en toute impartialité.

Disons d'abord qu'à première vue l'authenticité de la pièce nous parut être hors de doute. A quelle époque et dans quel but, si l'on admet qu'elle soit postérieure à la dernière période gothique, aurait-on pu tracer une page aussi merveilleuse? Ce ne peut être évidemment ni après 1550, ni avant le retour aux études du moyen âge, postérieur à 1830. Quel avantage un faussaire eût-il trouvé à fabriquer de toutes pièces un document qui réclamait tant de travail? et quel faussaire surtout en eût été capable?

« Depuis 1830, nous déclarait un archi- « tecte, élève favori de M. Viollet-le-Duc, il « n'y a eu que deux hommes capables de « concevoir et de tracer un tel dessin : « Viollet-le-Duc et Lassus. »

Empressons-nous d'ajouter que notre précieux parchemin, soumis à la haute appréciation de la Société des Antiquaires de France, n'a rencontré personne au Louvre qui ne se soit déclaré convaincu de son authenticité. Ajoutons loyalement que l'hypothèse émise de notre part sur l'objet représenté a été loin de recueillir d'aussi unanimes suffrages, bien qu'on n'ait formulé contre elle aucune objection motivée.

A peine avions-nous déroulé la longue bande de parchemin et jeté sur elle un coup d'œil, que nous fûmes frappé d'un détail qui tout d'abord nous parut très bizarre : la base de la pyramide se terminait sur le côté par une courbe rentrante fortement prononcée.

Mis en éveil par cette constatation, nous reconnûmes bien vite que cette base se composait uniquement d'arcatures reposant sur d'assez légers culs-de-lampe; que sur un point seulement elle paraissait se rattacher aux pilastres figurés au-dessous d'elle et dissemblables entr'eux; que cet unique point de jonction ne pouvait être un point d'appui, puisque le rattachement avait lieu en porte-à-faux; que, si le pilastre de droite montait

1. Bel ouvrage qui fait partie de la collection des *Documents inédits sur l'histoire de France*, publié par les soins du ministère de l'Instruction publique.

jusqu'à la pyramide et la touchait légèrement de la pointe d'un de ses clochetons, le contrefort de gauche était trop court pour arriver jusqu'à elle. La construction figurée ne reposait donc pas sur ces deux contreforts: la présence des culs-de-lampe attestait, au contraire, ou qu'elle était suspendue en l'air, ou qu'elle était placée en encorbellement.

Dès lors, on n'en pouvait douter, les attributions formulées dans les lignes jointes au dessin étaient certainement fautives. La pyramide ne pouvait être une flèche aux proportions énormes destinée à couronner la lanterne d'une cathédrale et à supporter l'effort des ouragans et des tempêtes. Il fallait, en dépit des textes, chercher ailleurs quelque autre explication.

Il nous sembla que la clef de l'énigme pourrait être fournie par le plan de voûtes tracé au-dessous de la pyramide.

Ce plan nous apparut d'abord comme formé de deux parties fortement reliées entre elles, quoiqu'absolument distinctes : 1° Une partie rectangulaire, divisée en deux travées dans le sens de sa hauteur et en quatre travées semblables dans le sens de sa largeur; 2° Une partie semi-circulaire, divisée en trois sections parfaitement identiques.

Le rectangle, comme le demi-cercle et le demi-hexagone qu'il renferme, répondent exactement aux portions de la pyramide qui s'élèvent au-dessus d'eux. Décrivons-les succinctement, en priant nos lecteurs de vouloir bien se reporter à l'excellente reproduction qui accompagne cet article.

La partie rectangulaire est entourée sur le plan d'une sorte d'encadrement coupé de place en place d'enhachements assez profonds, en forme d'étoile irrégulière, dont les rayons correspondent aux nervures de la voûte. Ces enhachements ne peuvent figurer que les supports qui reçoivent ces nervures, culs-de-lampe, culots, chapiteaux, ou faisceaux de colonnettes à nervures prismatiques. Pour nous, cet encadrement représente un lambris, formant fond et côtés décorés d'arcades ogivales que permettent de deviner les silhouettes de meneaux parfaitement figurés par de petits losanges au nombre de trois par travée. Le lambris devait être plein, et non pas ajouré, car les meneaux, qui prennent la forme exacte du prisme vers l'intérieur du rectangle, sont écimés vers l'extérieur, afin probablement de mieux s'appliquer sur le fond.

Des deux côtés du rectangle, une bordure assez large permet de reconnaître une grosse moulure dont la coupe tourmentée est déterminée parfaitement ; cette moulure porte des meneaux beaucoup plus forts que ceux qui viennent d'être décrits et prismatiques sur les deux faces. Ils nous démontrent l'existence d'un fenestrage ménagé sur chaque face latérale du rectangle et qui devait s'élever assez haut, si l'on en juge par la puissance de ses assises et l'épaisseur relative de ses meneaux. La base de ce fenestrage était large, et sans doute décorée de la même façon que le lambris ou revêtement intérieur décrit plus haut ; mais ici les meneaux sont prismatiques au dehors, et leurs parties écimées sont opposées à celle du lambris intérieur.

Les angles de la construction sont accompagnés de pilastres de dimensions inégales. Ceux du fond nous paraissent répondre au modèle en élévation placé à gauche, entre le plan de voûtes et la coupe de la pyramide ; ces contreforts, qui affectent une forme triangulaire, ont un côté uni de forme curviligne, comme s'ils étaient adossés à une portion de surface cylindrique. Les pilastres antérieurs sont accouplés deux par deux et

forment un puissant massif dont la lourdeur est allégée par l'abondance de la décoration, ornés qu'ils sont de nervures prismatiques qui forment comme un plissé et s'épanouissent en dentelles de pierre formant socles dais et pinacles.

C'est sur cette masse robuste que s'appuie la pyramide, hardiment lancée dans le vide, mais dont l'encorbellement, de la moitié de sa largeur totale, trouve un suffisant contrepoids et une assiette vigoureuse dans les deux côtés du rectangle que nous venons d'étudier.

La pyramide est d'abord circulaire, puis, au quart environ de sa hauteur totale, des parties plates s'accentuent sous formes de niches susceptibles de recevoir des statues ou des statuettes de proportions assez grandes ; un peu plus haut, vers le milieu, le rétrécissement s'opère d'une façon plus prononcée et l'aiguille va s'amincissant jusqu'à la pointe qui supporte le coq. Chaque retrait est amorti par une sorte de couronne de clochetons finement profilés.

La plume d'ailleurs se refuse à décrire cet enchevêtrement d'ogives, de fenestrelles ajourées, d'arcatures couronnées de frises ravissantes, de meneaux fragiles et grêles mais adroitement reliés par des écussons et des chiffres qui semblent au premier abord n'être pour eux qu'une surcharge, mais qui, en les reliant ensemble, consolident ces longs fuseaux si frêles et si légers d'aspect. L'exubérance de l'ornementation, véritablement étonnante, ne va cependant nulle part jusqu'à sortir des limites du goût, et, en dépit de la fragilité apparente de la charpente, on voit que des montants solides ont été réservés partout.

Malgré la réduction subie par le dessin et que nous imposaient les nécessités du format de la présente publication, les architectes et les hommes de métier admireront la science avec laquelle l'habile artiste a indiqué ses intentions. Il y a là tout un système de combinaisons savantes qui a fait dire devant nous à un spécialiste sérieux, membre de l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) : « Ce dessin est l'œuvre « d'un maître et non pas du premier venu. » Il ajoutait : « C'est d'un maître normand, « ou travaillant en Normandie. Quantité de « détails le prouvent. »

Entrer dans ces détails nous mènerait trop loin et nous forcerait à donner à cet article déjà long une longueur démesurée ; notons seulement l'enlacement des fleurons qui décorent les arcatures, disposition originale que l'on retrouve au jubé de Fécamp, antérieur cependant d'un siècle.

On a dit de cette pyramide qu'elle était « inexécutable ». Nous acceptons l'expression, pourvu que l'on ajoute : « en pierre » ; mais comment supposer qu'un artiste capable de concevoir un tel ensemble, assez habile pour en indiquer les aspects avec tant de précision sans recourir à des coupes séparées, assez pratique pour avoir su partout se ménager des points d'appui solides, ait été en même temps assez peu prévoyant pour ne pas se préoccuper des nécessités qu'impose l'emploi de certains matériaux ?

Celui qui a dessiné cette flèche avec une si parfaite entente des coupes et des assemblages ne peut n'avoir pas calculé la force et la résistance, la pesanteur et la poussée de chaque partie de son œuvre ; il ne peut avoir oublié de donner à chacune d'elles les proportions nécessaires pour éviter l'écrasement et assurer la cohésion. Si donc, comme nous l'admettons, il est vraiment impossible d'exécuter en pierre un tel travail avec quelque solidité, c'est que ce n'est pas à la pierre que songeait le dessinateur en traçant cette belle épure ; c'est qu'il voulait confier

à quelque autre matière le soin de traduire sa pensée.

Nous avions songé au métal. La ténuité de certaines portions d'une longueur inusitée, des meneaux par exemple et des prolongements en forme de faucille qui ornent les encadrements des chiffres de JÉSUS et de MARIE, semblait l'indiquer d'abord : la matière employée eût été le bronze ou l'argent. Mais la manière dont les points de jonction des membrures principales est accusée sur le dessin ne nous a point permis de nous y arrêter : aujourd'hui nous sommes convaincu que cette construction charmante devait être traitée en bois.

Nous espérons que le lecteur, après examen du fragment, de la grandeur de l'original, que nous reproduisons ci-contre, partagera notre avis.

En étudiant les assemblages qui s'y trouvent indiqués, il se convaincra que les pièces ne sont pas simplement juxtaposées, ni reliées par des écrous, mais qu'elles s'emmanchent l'une dans l'autre ; que les arcs-boutants, par exemple, qui forment les arcatures sont « emboités » dans les montants. Si l'on ne voit aucune trace de joints dans les longs meneaux des fenêtres ni dans les fleurons ajourés de leurs parties ogivales, c'est parce que ces ornements n'ont pas été « ajustés », mais obtenus par l'évidement de panneaux « embrevés » dans les rainures de la charpente, dont il devient très facile de déduire l'ossature en faisant abstraction de tous ces remplissages et des ornements sculptés ou même des moulures et des frises.

Notre opinion était déjà formée quand deux hommes la confirmèrent.

« C'est un admirable dessin, nous disait un architecte, après une étude attentive de l'original, c'est l'œuvre d'un homme très fort; mais ce n'est pas un dessin d'architecte ! »

« C'est un dessin de menuisier ! ajoutait un homme du métier connu par d'excellents travaux de boiserie religieuse. C'est ainsi, ajoutait-il, que nous indiquons encore nos ajustements et nos coupes ; et, pour ne citer qu'un détail, un architecte eût indiqué par trois traits l'amincissement de ces meneaux prismatiques, alors qu'il est chez nous de convention de n'en employer que deux. »

Tous les hommes compétents que nous avons pu consulter se ralliant à cette opinion, il demeure pour nous acquis que l'objet représenté par le magnifique dessin que nous publions aujourd'hui est l'œuvre d'un *huchier* normand ou travaillant en Normandie.

Et maintenant poussons plus loin et tâchons d'établir la nature et l'identité de ce meuble ou monument.

Notre première pensée, celle que nous avions eue quand nous nous croyions en présence d'une pièce d'orfèvrerie, avait été d'y voir un sacraire ou *ciborium*, destiné à conserver les espèces eucharistiques.

On sait qu'aux temps où florissait l'ogive, les autels n'étaient pas pourvus ordinairement de tabernacles tels que ceux qui de nos jours en sont, sinon la partie essentielle, au moins l'ornement principal. Ce qui restait des saintes espèces, et surtout la portion réservée aux malades, était respectueusement déposé dans un édicule généralement placé contre un des murs du sanctuaire ou contre l'une de ses colonnes.

On en peut citer des exemples qui ne sont pas sans quelque analogie avec l'objet de cette étude. Par exemple, le tabernacle de Notre-Dame de Grenoble en rappelle assez bien la base ; celui de Semur, au contraire, porté sur un pied unique, s'en rapproche par ses parties hautes de forme pyramidale.

L'usage de ces sacraires, placés contre quelque pilier du côté de l'Évangile, était encore assez commun à Rouen à la fin du XVIIe siècle : le Rouennais Lebrun des Marettes, plus connu sous le pseudonyme de Sieur de Moléon, en cite plusieurs exemples dans ses *Voyages liturgiques* (pp. 407, 409, 411 et suiv.).

A Caudebec-en-Caux, petite ville du diocèse de Rouen, il n'y a pas cent ans que l'on voyait encore un *ciborium* remarquable, où, dans certaines occasions, au dire de M. l'abbé Miette, premier curé de Caudebec, à la suite du Concordat, on déposait le saint viatique. Dom Toussaint Du Plessis [1] le décrit en ces termes : « Contre un pilier, près « du grand-autel, du côté de l'Évangile, est « appuyée une pyramide de sculpture, haute « de vingt pieds ou environ, et d'un travail « achevé : c'était le lieu où l'on réservait « autrefois le Saint-Sacrement ; et sur la « porte du Tabernacle, qui était destiné à « cet usage, on lit encore le vers suivant, « écrit en lettres d'or :

« FLECTE GENV : LAPIS HIC VENERABILIS, HOSPITE CHRISTO. »

On remarquera l'expression : *une pyramide de sculpture.*

A Sainte-Gertrude, village voisin de Caudebec, on admire les débris d'un tabernacle du même genre, du commencement du XVIe siècle, mais mutilé et hors d'usage : Hyacinthe Langlois l'a gravé à la suite de son *Essai sur l'abbaye de Saint-Wandrille* [1].

Malgré cela, et bien que l'aspect général de notre dessin puisse induire au premier regard à y reconnaître un sacraire, il nous paraît impossible d'accepter cette attribution. Car un sacraire doit pouvoir se fermer ; or, non seulement rien ici n'indique une fermeture quelconque, mais l'examen du plan, la disposition du dais, l'existence des culs-de-lampe, voire même, si nous ne nous trompons, de trois petits pendentifs ornant les rosaces de la voûte, tout prouve que cet édicule ne pouvait avoir de porte à sa partie antérieure.

En outre, dans ce genre de tabernacles, l'ouverture ne peut se trouver qu'à une certaine hauteur, et toujours au-dessous d'elle il y a un socle ou un pied : dans le modèle que nous étudions, le vide se trouve à la base, et l'ouverture serait ainsi placée au niveau du sol. Une telle disposition ne peut convenir à un *ciborium.*

A la séance des Antiquaires de France où ce vélin fut exhibé, M. de Lasteyrie

1. *Description géographique et historique de la Haute-Normandie*, Partie I, p. 9.

1. Paris, 1827, in-8°., page 176, planche XVI.

aurait émis, nous a-t-on dit, une conjecture différente, mais assez proche de celle-ci. Nous serions en présence d'une niche d'exposition (de ce qu'on nomme parfois aujourd'hui un *thabor*) destinée à recevoir, non le ciboire eucharistique, mais l'ostensoir où le Saint-Sacrement est exposé à découvert à la vénération et aux hommages des fidèles.

Quelque soit notre respect pour le savant auteur de cette proposition, nous nous voyons dans la nécessité de rejeter son idée.

L'usage d'exposer le Très-Saint-Sacrement dans les conditions actuelles est relativement trop moderne, et cette exposition avait lieu trop rarement, pour qu'à la fin du XVe siècle, ou au commencement du XVIe, on élevât tout exprès une construction de ce genre. « A Rouen, dit Lebrun des Marettes, « en dehors de la Fête-Dieu, on n'expose « jamais le Saint-Sacrement à découvert « dans l'église cathédrale, si ce n'est pour une « très grande nécessité, comme lorsque le « roi court risque de sa vie, soit à la guerre, « soit en maladie (1). » Heureusement le savant liturgiste nous fournit un autre texte qui pourrait bien renfermer la solution de l'énigme dont nous nous préoccupons.

Décrivant le chœur de l'église métropolitaine de Rouen, le faux sieur de Moléon, arrivant à ses belles stalles, écrit : « Au bout « des chaises (des stalles) des chanoines, on « voit au côté droit la grande chaire de « l'archevêque pour les jours où il officie « pontificalement. Elle est beaucoup plus « élevée que toutes celles que j'ai vues et « très magnifique, quoique fort ancienne, « ayant été construite, par l'ordre du cardi- « nal d'Estouteville vers l'an 1467, aussi « bien que les chaises du chœur qui sont « assez belles (2). »

1. *Voyages liturgiques*, p. 349.
2. Ibid., p. 276.

Cet « assez belles » peut faire pendant à l' « assez bien travaillé » que le même sieur de Moléon daigne répéter, après Dom Pommeraye, en l'appliquant à l'escalier de pierre de notre bibliothèque, un véritable chef-d'œuvre !

Ces stalles « assez belles », bien qu'elles ne nous soient parvenues que mutilées, incomplètes, découronnées de leurs dossiers jadis ornés de figurines et de feuillages découpés avec un art merveilleux, sont en réalité une œuvre des plus remarquables, qui a coûté douze années de travail à un groupe nombreux d'artistes. C'est aujourd'hui encore l'une des gloires de la métropole de Rouen (1). L' « assez belles » de Lebrun des Marettes a du moins cet avantage : qu'il nous prouve son peu d'enthousiasme pour les beautés de l'art gothique. Cependant, est-il en présence de la chaire de l'archevêque, cet esprit dédaigneux s'émeut, il change son vocabulaire et retrouve l'expression vraie pour peindre son admiration : cette chaire est « très magnifique ».

« Très magnifique ! » est aussi l'épithète que lui applique Farin, l'historien de la ville de Rouen (2). Il fallait donc que cette chaire fût d'une beauté exceptionnelle pour entraîner ces esprits prévenus contre toute œuvre ogivale.

La chaire archiépiscopale de la cathédrale de Rouen ne serait-elle pas l'œuvre d'art dont nous possédons le dessin ? La richesse des détails, la convenance du plan, l'âge et le style du modèle, ses dimensions probables et leur rapport avec celles de l'église nous paraissent favoriser cette hypothèse, un peu risquée peut-être, si elle était absolue, mais

1. Le célèbre graveur, E. Hyacinthe Langlois leur a consacré un volume publié seulement après sa mort par M. A. Deville : *Stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1838, in-octavo de 224 pages, XIII planches gravées et portrait de l'artiste.
2. Édition de 1731, in-12, troisième partie, p. 6.

contre laquelle, ce nous semble, on ne peut formuler d'objection sérieuse.

Résumons en peu de mots l'histoire de ce monument d'après les historiens des stalles, MM. H. Langlois et Deville.

Le travail des stalles commença en 1457 : la première, qui devait servir de type pour toutes les autres, fut présentée à MM. du Chapitre, le 9 février 1458. L'année suivante un artiste nommé Jehan Lefiselier travaillait « aux piliers de la chaire de Monseigneur ». Ce Jehan Lefiselier étant l'un des collaborateurs de Philippot Guiard, l'entrepreneur des stalles, on doit croire que, selon le plan primitivement conçu, la chaire archiépiscopale se combinait avec elles ; mais le cardinal d'Estouteville ayant exprimé l'intention de prendre entièrement à sa charge la construction de sa chaire, le Chapitre se résolut, en 1465, à modifier celle-ci pour lui donner plus de richesse, plus d'ampleur et plus d'éclat : *Conclusum quam cathedra nova fienda pro domino archiepiscopo Rothomagi fiat ditior, plenior et excellentior quam fieri possit ; attento maxime quam ipse dominus archiepiscopus et dominus cardinalis de Estoutevilla plura de bonis suis elargitus est pro factura illius* (1).

Comme le travail de Philippot Guiard était d'une lenteur excessive et qu'on voulait d'ailleurs faire la chaire plus belle et plus majestueuse que ne le comportait son plan, on appela d'Auxerre un autre artiste, Laurens Adam, pour le charger spécialement de ce nouveau travail. Si notre hypothèse était sûre, ce serait à Laurens Adam qu'il conviendrait d'attribuer le dessin que nous mettons sous les yeux du lecteur.

Adam ne travailla pas seul à une œuvre si importante : sans compter les ouvriers qui travaillèrent sans doute à la charpente et à l'exécution du gros œuvre, il s'entoura de collaborateurs.

En 1467, Gillet Duchastel, qualifié « *tailleur de ymages et feuilles de machonnerie* (1) », est employé aux travaux de la chaire; sa présence explique peut-être pourquoi ni les côtés ni le fond de la partie basse sur laquelle pose la pyramide ne figurent pas sur notre dessin; peut-être était-ce de la *maçonnerie*, c'est-à-dire de la pierre taillée (2).

La même année [1467], un autre sculpteur, Jean Herment, travaille aux *poupées de la chaire* (3).

L'archevêque tenait ses promesses. Les comptes de l'archevêché pour l'année administrative 1466-1467 portent qu'il a été versé « à Maistre Odo, seneschal et procureur de « l'œuvre de l'église », une somme de 100 livres « pour payer les ouvriers qui besognent à la chaire archiépiscopale ».

M. A. Deville, qui fournit tous ces détails à E. Hyacinthe Langlois, a résumé dans le tableau suivant le total des dépenses faites pour le travail de la chaire :

De 1465 à 1466 :	110 l	13 s	6 d
1466 à 1467 :	128	8	6
1467 à 1468 :	256	8	0
1468 à 1469 :	216	15	10
Total	712 l	5 s	10 d

1. Délibérations du Chapitre, aux archives départementales de la Seine-Inférieure. — Il importe de remarquer que « Monseigneur l'archevêque » et « Monseigneur le cardinal » ne font qu'un seul et même personnage.

1. Ce Gillet Duchastel était surnommé « Flamen » ; était-ce un nom d'origine? Il y avait parmi les ouvriers un nommé Paul Mosselmen, certainement originaire des Flandres, (*Stalles*, p. 184.)

2. Nous avons pourtant quelques doutes sur l'expression « *feuilles en ouvrage de machonnerie* », qu'on emploie à propos des stalles, où l'on ne trouve aucune trace de l'emploi de pierres sculptées. Peut-être par ce mot a-t-on voulu simplement désigner les feuillages de cette flore fantaisiste qu'ont créée les sculpteurs sur pierre des chapiteaux et des frises gothiques.

3. Que signifie encore cette expression? Involontairement nous la rapprochons du mot *poupe ;* ce serait donc une partie avancée, comme par exemple l'extrémité des accoudoirs des stalles ; ou bien de petits personnages faisant saillie comme ceux qui décorent certaines portions de celle-ci.

Les stalles ou chaires des chanoines, au nombre de quatre-vingt-huit, ayant coûté en somme près de 7000 livres (1), on en doit conclure que la chaire de Guillaume d'Estouteville avait coûté à elle seule autant que huit de ces stalles avec tous leurs ornements.

Le travail de cette chaire était donc terminé en 1469. Elle était certainement close par les côtés et ouverte de face ; car, en 1654, requête fut adressée aux intendants de la Fabrique pour les prier « de autoriser « de faire ouvrir la stalle de monseigneur « l'archevesque du costé des chaires du « chœur », alors qu'au siècle précédent on avait dû poser une clôture : « Veu que chas- « cun jour les femmes se vont mectre dans « la dicte chaire pendant qu'on fait le divin « service (2) ».

Par quel miracle la chaire de l'archevêque échappa-t-elle aux Vandales qui, en 1562, pillèrent les ornements, les livres, les reliquaires, emportèrent toute l'orfèvrerie, et, à quelques jours de distance, brisèrent, puis jetèrent au feu, les admirables stalles du monastère de Saint-Wandrille (3)? Dom Pommeraye remercie la Providence de cette préservation comme d'un miracle signalé (4); et cet élan de sa reconnaissance est une preuve de plus de l'importance et de la beauté de l'objet dont le salut lui cause tant de joie.

La chaire de l'archevêque échappa donc pour cette fois à la fureur iconoclaste des ennemis de l'Église, et il s'ensuivit pour elle un prolongement d'existence d'environ deux cent trente ans.

1. En chiffres exacts 6961l 12s 5d, d'après M. Deville; mais les comptes de l'année 1458-1459, dont les registres sont perdus, ne sont qu'approximatifs.

2. Cette clôture est faite aux frais de l'archevêque Charles I de Bourbon, « pour ce que la fabrique est bien pauvre ». Elle n'avait pas eu en effet le temps de se relever des ruines accumulées par les pillages des mois de mai et de juin de l'année 1562.

3. D. Alexis Bréard : *Secundus tomus Fontanellæ sanctæ;* Bibl. Munic. de Rouen, manuscrit Y 133, p. 343.

4. *Hist. de l'église cathédrale*, p. 24.

En 1793, un ex-noble, qui s'était lancé dans la voie révolutionnaire au point de devenir membre de la Commune de Rouen, résolut de rafraîchir son certificat de civisme aux dépens de la pauvre chaire, que l'on nommait, alors comme aujourd'hui, le *trône archiépiscopal.*

« Citoyens ! » écrivait-il dans un indicible factum dont, par malheur pour la gaîté française, M. A. Deville n'a reproduit que des fragments assez courts : « Citoyens ! « le croiriez-vous ? il existe encore un trône « surmonté d'un dais ou baldaquin dans un « lieu le plus apparent, le plus remarquable « de cette ville !... S'il subsiste encore « aujourd'hui, nous ne le devons qu'au des- « potisme d'une Fabrique qui s'est toujours « et constamment opposée à sa destruction, « parce qu'elle considérait *cette production* « *maussade des siècles d'ignorance et de bar-* « *barie comme un chef-d'œuvre des arts et* « *du goût précieux à conserver.* »

En vain se trouva-t-il, au sein même de la Commune, un homme assez intelligent, et surtout assez courageux, pour essayer de réagir contre cette motion absurde ; malgré les protestations du sieur Roger fils, la Commune : « Considérant que ce monument « gothique blesse également et le bon goût « et les principes de l'égalité », en demanda la suppression. Le conseil général du département nouveau ne pouvait que s'incliner ; le 19 février 1793, il approuva la délibération qui condamnait le « trône » à disparaître (1).

« Et c'est ainsi, s'écrie douloureusement « le dernier historien de notre Primatiale, « que l'œuvre délicate de Laurent Adam, « arrachée du chœur de l'église, pulvérisée « par des mains brutales, servit sans doute « à allumer un feu de joie autour duquel « retentirent les refrains sinistres de la « *Carmagnole* et du *Ça ira.*

1. *Stalles*, pp. 201-204.

« Au rétablissement du culte, la place « laissée vide fut remplie par la lourde con- « struction de bois qui abrite aujourd'hui le « trône archiépiscopal (1). »

Aucun de nos contemporains n'a connu la chaire détruite en 1793; cependant l'historien que nous venons de citer, s'inspirant du peu de données qu'il est permis de recueillir dans les ouvrages du sieur de Moléon, de Farin, et de Pommeraye, en donne une description qui semble vraiment confirmer ce don de seconde vue que l'antiquité se plaisait à attribuer aux poètes. « Elle était, nous « dit-il, conçue évidemment dans le style « flamboyant du XVe siècle, fouillée, ciselée, « dentelée à jour, élevant hardiment ses « aiguilles festonnées, entourée de statuettes « gracieuses et symboliques; elle portait des « bas-reliefs, des scènes artistement sculp- « tées, et devait atteindre, par l'élévation « de son dais ouvré délicatement et orne- « menté avec magnificence, la hauteur même « des piliers (2). » A part les bas-reliefs, dont nous ne trouvons aucune trace, mais qui pouvaient exister sur le fond préparé par un artiste autre que l'auteur de la pyramide, tous les traits du portrait qui vient d'être tracé ne conviennent-ils pas à notre belle épure, en même temps qu'elle concorde avec toutes les données que nous fournissent l'histoire et les livres de comptes?

Il est cependant un point qu'il importerait de connaître et sur lequel nous sommes absolument dépourvu d'indications sûres. C'est l'*échelle* à laquelle est fait notre dessin.

A défaut de données précises, ici encore nous essaierons de recourir à l'hypothèse. Quelle est la proportion qui, du premier abord, paraît la plus naturelle à l'époque où travaillait notre artiste inconnu? Dans les grandes longueurs ce serait *pied pour toise;* dans les petites *pouce pour pied.* En supposant le premier cas, toutes les mesures prises sur notre plan devraient à l'exécution être multipliées par 6; en supposant le second le multiple devient 12. La première de ces proportions ne nous paraîtrait acceptable que pour une pièce d'orfèvrerie, et nous sommes, nous l'avons dit, convaincu qu'il s'agit d'un travail de huchier. En choisissant 12 pour multiple, nous obtenons des dimensions capables de fournir une charpente solide, et dont les montants principaux auraient, comme à Amiens (1), $0^{m}20$ centimètres de côté au minimum.

La hauteur de l'édicule, du pied des contreforts à la pointe de la pyramide, est, sur le plan, de $1^{m}665^{mm}$, qui, multipliés par 12, égalent environ 20^{m}. ($19^{m}98^{c}$); c'est, à fort peu de chose près, la distance qu'il y a du dallage du chœur de la cathédrale de Rouen au sommet de l'ogive du triforium ($18^{m}92^{c}$). On nous objectera sans doute que cette hauteur est énorme et qu'elle dépasse de près d'un tiers celle des maîtresses-stalles d'Amiens; mais nous savons déjà par Lebrun des Marettes que la chaire archiépiscopale de Rouen était « *beaucoup plus élevée* » que toutes celles qu'il avait vues. D'ailleurs les tabernacles de Grenoble et de Semur, qui offrent tant d'analogie avec notre pyramide, s'élèvent plus haut encore proportionnellement, puisqu'ils dépassent la naissance des voûtes sous lesquelles ils sont placés.

La forme rectangulaire de la base, se combinant avec le baldaquin, est précisément celle du trône archiépiscopal substitué lors du concordat à celui que nous regrettons; la chaire moderne, il est vrai, est d'un mètre environ plus large, mais c'est sans doute que

1. L'abbé J. Loth, *La cathédrale de Rouen*, p. 111.
2. Ibid., p. 110.

1. Jourdain et Duval, *La cathédrale d'Amiens : Les stalles et la clôture du chœur*, p. 16.

l'archevêque prenait seul place dans l'ancienne chaire, au lieu d'être comme aujourd'hui accompagné de deux de ses chanoines.

Répéterons-nous ce que nous avons dit de l'influence normande que des artistes compétents et qui ont tout spécialement étudié notre province reconnaissent dans cette esquisse (1) ?

Le style est bien celui de la fin du XVe siècle: un gothique exubérant, surchargé de détails d'une exquise finesse, mais d'une richesse excessive, au point de faire disparaître les lignes sous l'abondance des ornements. C'est bien la fin de l'art gothique, mais ce n'est pas encore la Renaissance; ce n'est pas même la transition, car rien dans cette page n'indique une tendance à s'écarter de l'ogive ; rien n'annonce l'écrasement qu'elle aura bientôt à subir (vers 1480), alors qu'elle passera par l'accolade pour arriver à l'anse de panier avant de revenir au plein-cintre; tous les arcs s'élancent franchement, tous se terminent par des frontons aigus. On peut presque à coup sûr affirmer que l'artiste était dans toute sa vigueur de 1450 à 1475. C'est bien l'âge de la chaire de Guillaume d'Estouteville; comme c'en est certainement la forme et, très probablement, la dimension.

Mais devant nous une objection se dresse. Des anciens propriétaires de ce superbe dessin l'un au moins a pu voir le trône détruit à Rouen par la Révolution; comment se serait-il trompé au point d'y voir la pyramide qui couronnait la cathédrale ?

Cette dernière attribution nous prouve déjà que l'auteur de l'inscription la plus ancienne, la seule qui soit un peu sérieuse, n'était pas fort en archéologie, ni même en architecture, puisqu'il n'a pas su distinguer les culs-de-lampe et l'encorbellement. On peut dire que, pour ce motif, il a pu ne pas reconnaître un monument qu'il avait sous les yeux, mais dont il était incapable d'analyser les parties et de comprendre le plan. Que de détails presque invisibles l'œil de l'architecte devine où le profane ne voit rien !

L'aspect général de la chaire n'était-il pas modifié par l'existence du fond et de ses ornements ? Un homme peu habitué aux études architectoniques pouvait malaisément faire abstraction totale de certaines décorations et de certains accessoires, tels que les tapisseries qu'on suspendait en certains jours, les objets d'ameublement, sièges, porte-lumières, tapis, gradins, etc. Il a pu ne pas comprendre le sens de ces contreforts dissemblables, la forme de cette pyramide qui, complète dans ses hauts, n'est représentée qu'à demi dans sa partie inférieure.

En outre l'inscription a pu être tracée par quelqu'un d'étranger à la ville de Rouen, et qui, sachant que le dessin émanait de cette ville, a cru que la pyramide était celle de la lanterne dont on parlait en tous lieux.

Il y a, croyons-nous, une difficulté plus malaisée à résoudre. Si les inscriptions sont fautives en ce qui touche la nature même de la chose représentée ; si, à nos yeux, sur ce point important, elles n'ont aucune autorité, pourquoi admettrions-nous, sur leur autorité seule, que le monument soit rouennais ?

1. On nous objectera sans doute ce que nous avons dit plus haut de l'artiste Laurens Adam, qu'on avait appelé d'Auxerre. Mais qu'est-ce que cela prouve ? Uniquement que la réputation de ce huchier s'étendait loin.

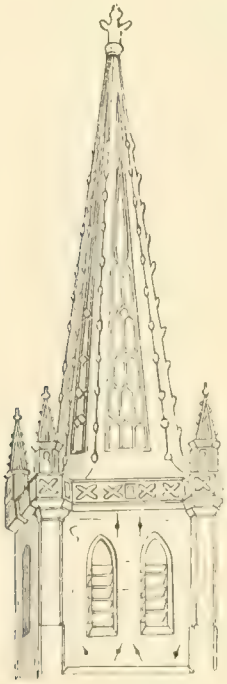
Qu'il fût originaire de Rouen, d'Auxerre ou d'autres pays, il n'en est pas moins possible qu'il ait étudié son art dans notre province, ce qui expliquerait suffisamment la trace d'influences normandes dans son style. Et son séjour à Auxerre au temps où il fut appelé par le Chapitre de Rouen ne démontre en aucune façon qu'il n'y fût pas venu de Normandie ou d'ailleurs.

Nous n'avons pas d'autre réponse à faire que celle-ci : L'auteur de l'ancienne inscription, en se trompant sur la chose, a pu plus difficilement se tromper sur l'origine du parchemin arrivé entre ses mains ; et nous croyons que sur ce point il mérite plus de confiance.

Quoi qu'il en soit, nous nous félicitons d'avoir pu procurer au Chapitre de Rouen et faire entrer dans sa bibliothèque une pièce si rare et si belle, œuvre certaine d'un grand artiste, normand, sinon de naissance, assurément d'adoption.

Que l'on accepte ou que l'on rejette les diverses hypothèses que nous avons développées, il est un fait qui reste et qui domine : c'est l'intérêt exceptionnel qu'offre ce précieux document, où l'architecte et l'homme de métier pourront trouver d'heureuses inspirations et d'utiles enseignements; tandis que l'homme de goût, en admirant l'unité de l'ensemble et son aspect majestueux, joints à l'originalité et à la richesse des détails, constatera une fois de plus combien l'idée religieuse est féconde, et combien sont multiples et variées dans l'art chrétien les formules du beau.

L'abbé Sauvage,
Chanoine-Intendant de la Primatiale de Rouen.



Les croix stationnales de la basilique de Latran, à Rome.

LE mot *station*, dans la langue liturgique, a jusqu'à neuf acceptions différentes, comme on peut s'en convaincre par l'érudit *Glossaire* de Du Cange. Je n'en retiens que quatre, qui vont directement à mon sujet (1).

Il signifie d'abord le *jeûne*, particulièrement celui des vigiles solennelles et du carême. C'est dans ce sens qu'en parlent Isidore de Séville dans ses *Institutions :* « Jejunium et statio dicitur » et le *Pasteur* d'Hermas : « Respondi quoniam, Domine, stationem habeo. Quid est, inquit, statio? Et dixi : Jejunium. » La définition de Du Cange est donc rigoureusement exacte : « *Statio* dicitur *jejunium* a scriptoribus ecclesiasticis. »

En temps de jeûne, les fidèles s'assemblaient pour prier plus que d'habitude. Cette réunion pieuse se nommait station. Du Cange ajoute donc, comme second sens : « *Statio* veteribus dictus cœtus sive conventus fidelium in ecclesia. »

Groupés, les fidèles allaient aussi en procession ou, pour employer le terme consacré par l'usage, aux *litanies*, qui sont des supplications publiques. De là le troisième sens, qui se constate dans la vie d'un évêque de Liége : «Stationes instituit seu processiones, quæ ab universo communiter clero civitatis ad majorem ecclesiam fiunt. »

Enfin, le dernier sens est celui d'*église* où s'arrête la procession. Du Cange est encore très précis sur ce point : « Stationes præterea dicuntur ecclesiæ, oratoria seu quævis loca, ubi processiones ecclesiasticæ moram faciunt, in quibus orationes fiunt aut decantantur antiphonæ vel denique sacrum missæ ministerium peragitur, ex quo processiones ipsas *stationes* passim dictas observare est. »

Les stations ont été, sinon instituées, du moins réglées par saint Grégoire le Grand, ainsi que l'atteste son biographe Jean Diacre : « Stationes per basilicas vel beatorum martyrum cœmeteria, secundum quod hactenus plebs Romana quasi eo vivente certatim discurrit, sollicite ordinavit, per quas et ipse simul discurrens, dum adhuc eloqui prævaleret, 20 homilias evangelii coram Ecclesia diverso tempore declaravit. » Elles jouissent encore actuellement d'une popularité considérable (1).

La *croix stationnale* (2) est celle qui se portait aux stations. Du Cange en dit ceci : «*Stationalis crux*, quæ ad stationes deferebatur et super altare reponi solebat.» Ciampini donne une définition analogue : « Stationales cruces illas esse quæ in processionum initio deferebantur. » (*Veter. monim.*, t. II, p. 43.)

Elle se portait en tête de la procession, à l'aller et au retour, et se plaçait sur l'autel pendant la durée de la messe ou des prières.

1. A consulter : Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, à *Stations ;* Ferraris, *Prompta bibliotheca canonica*, aux mots *Litaniæ* et *Statio ;* X. Barbier de Montault, *Les stations et dimanches de Carême à Rome*, Rome, 1865. Le mot *station* manque dans le *Cours de droit canon* d'André.

1. Mgr Pie, en vertu d'un indult apostolique, a introduit les stations dans la ville de Poitiers, où elles n'ont que médiocrement pris.

Les jours stationnaux sont désignés dans le Missel Romain, en tête de la messe correspondante.

2. Martigny est extrêmement bref sur les *croix stationnales*, au mot *croix*.

L'*Ordre Romain* du chanoine Benoît, édité par Mabillon dans son *Museum Italicum*, t. II, contient cette rubrique, qui remonte au XIIe siècle :

« In Exaltatione S. Crucis, statio Lateranis. Fit collecta ad Sanctam Mariam Majorem, ubi crux stationalis, et schola et regionarii et acolythi coadunantur, cum cruce S. Joannis et canonicis. Primicerius cum schola cantat collectam. Subdiaconus regionarius portat crucem stationalem in processione ante cantores et processionaliter procedit usque ad Lateranum. »

Et ailleurs :

« Primicerius cum schola et subdiaconi regionarii et acolythi cum cruce stationali S. Petri, levant inde crucem cum collecta processionali, cantando usque ad Sanctam Mariam Majorem. »

Et en deux autres passages :

« Deinde vadit ad Sanctum Hadrianum, ubi est crux stationalis ; archidiaconus annuit ut cantet schola..... Tunc subdiaconus regionarius levat crucem stationalem de altari, plane portans eam in manibus usque ad ecclesiam. Dum venerit foras, levat eam sursum, quam fert ante pontificem in processione usque ad Sanctam Mariam Majorem..... Subdiaconus vero regionarius elevat crucem stationalem de altari, quam plene portat in brachio ut osculetur ab omnibus, in processione ante pontificem usque in exitu ecclesiæ ; deinde levat eam erectam. »

Dans le principe, il n'y eut qu'une seule croix et ce fut le privilège exclusif de la basilique vaticane, au rapport du chanoine Pietro Mallio, qui vivait à la fin du XIIe siècle, sous le pontificat d'Alexandre III :

« Hoc quoque non est parvum quod institutione sanctorum Patrum quadam prærogativa sumitur de sanctissimo altari B. Petri Crux Dominica, quæ præcedat populum pœnitentem per totam quadragesimam ad stationes euntem. Quæ nimirum crux stationalis ad Christi et ejus apostoli reverentiam in tanta veneratione a cunctis est habita quod, sicut cantores et regionarii asserunt, hac cruce non delata, immunes a statione sæpe recedant..... Non modica quoque B. Petri basilica lætari debet prærogativa quod in majori litania, tamquam navis prora et aliorum vexillifera omnes de navi præcedit, domino papa tamquam principali et præcipuo gubernatore ex puppe veniente; in quo nimirum facto significatur beatum Petrum vexilliferum et totius Ecclesiæ esse præductorem et Christi resurrectionis primum prædicatorem. Sicut enim in paschali processione cruces et sanctorum reliquias ad vitæ præparationem et munimenta contra hostes invisibiles præmittimus, ita, in hac generali processione, B. Petri basilica ut ductrix et rectrix cæterarum præambula invenitur... Innocentius papa II ad ornatum altaris B. Petri fecit fieri magnam crucem argenteam, pensantem centum libras et deauratam posuit juxta altare B. Petri manu dextera. Renovavit et crucem stationalem, quæ vadit per stationes. »

Panvinio, dans son très intéressant ouvrage *De septem Urbis ecclesiis*, p. 51, en parle ainsi :

« Rogationes minores triduanæ ultimæ, rogationes majores in die S. Marci, litaniæ, aliæ supplicationes in casibus urgentissimis, perpetuo ad S. Petrum celebratæ. Cleri ordines cuncti in supplicationibus sequebantur ejusdem basilicæ crucem, quæ stationalis vocabatur. »

Cette prérogative, d'après le chanoine Maffei, remonterait à saint Grégoire lui-même :

« Beatus Gregorius papa, cum per totam quadragesimam ordinasset stationes propter pœnitentes, quas cum primicerio et cantoribus et regionariis et acolythis devotissime faciebat, illud etiam, quod maximo honori et prærogativæ basilicæ S. Petri habitum est, statuit ut de majori altari ejus crux Dominica sumeretur, quæ populum pœnitentem ad stationem ipsam procedentem semper præcederet, cujus tanta fuit apud omnes veneratio ut si forte non deferri eam aliquando contingeret, discederent passim, existimantes non ita sine ea acceptas Deo stationes ullas fuisse. »

Severano, dans ses *Memorie sacre delle sette chiese*, écrit en 1630, à propos du cimetière de Saint-Anastase et de Saint-Zénon aux-trois-Fontaines, qu'il a trouvé aux archives du Latran un manuscrit où est cette rubrique, relative au chapitre de Saint-Jean :

« Feria quarta in hebdomada quarta (du carême), quando clerici vadunt cum cruce per cœmeterium ad S. Paulum et S. Anastasium, totum altare est clericorum. »

Ciampini l'interprète ainsi :

« Lateranensem clerum ivisse processionaliter cum sua cruce stationali ad eadem cœmeteria. »

Puis il cite l'inventaire de Sainte-Marie Majeure (*Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 465), pour démontrer que cette basilique eut, ultérieurement, aussi sa croix stationnale.

On peut donc considérer cette croix comme propre aux basiliques majeures et, encore parmi elles, aux trois principales : Saint-Jean, Saint-Pierre et Sainte-Marie. Actuellement, la première a seule conservé la tradition, et même elle fait usage de deux croix, parce que, dit-on, l'une d'elles se réfère au Saint des saints, qui lui est annexé [1].

La croix stationnale n'est pas une croix de procession ordinaire, montée sur une longue hampe [2]. Au contraire, cet appendice lui manque complètement et de la sorte elle se classe dans la catégorie des *croix à main ;* mais, au lieu d'être tenue par l'officiant lui-même, à la fin de la procession, elle était portée en tête par le sous-diacre régionnaire. Aussi elle se termine par une simple poignée ou fiche, qui avait un double but : donner facilité de la tenir, puis de l'exposer sur l'autel, en la fixant sur un pied mobile, posé là exprès.

Une autre différence consiste dans les dimensions, qui sont plus du double des croix ordinaires. Ciampini l'avait remarqué :

« Quare argui valet quod in processionibus solemnibus, scilicet in stationalibus, crux *magna*, in aliis vero processionibus crux *parva*, qui ritus usque ad præsentem observatur diem, deferebatur. » (T. II, p. 41.)

La croix processionnelle est donc *petite ;* celui qui la porte l'élève au-dessus de sa tête pour la faire voir à ceux qu'elle dirige, tandis que l'autre, bien que *grande*, se tient à hauteur du visage et ne domine pas son porteur.

Les deux croix de Latran méritent une description détaillée pour trois raisons : d'abord, le souvenir liturgique qu'elles représentent, le rite ancien ayant disparu ; puis, l'archéologie qu'elles concernent par leurs dates respectives, qui sont aux deux extrêmes de la période gothique; enfin le manque presque absolu de publicité, car ce qui en a été dit jusqu'ici est tout à fait insuffisant pour les faire connaître et apprécier [1].

1. X. Barbier de Montault, l'*Année liturgique à Rome*, 2e édit., p. 289.

2. En droit, la suppression de la hampe n'est autorisée qu'aux obsèques des petits enfants, d'après cette rubrique du Rituel Romain : « Præcedente cruce, quæ sine hasta defertur ». La raison donnée par les *Ephemerides liturgicæ*, 1888, p. 78, ne me semble guère plausible : « Brevis est crux, quippe quæ indicat brevi ipsum (l'enfant) confecisse vitæ cursum ». Je préfère sa réponse à cette demande : « E Portogruario. An toleranda etiam alia consuetudo ut post thuriferarium sequatur clericus (avant la messe), crucem hastilem deferens inter duos ceroferarios, postremo ministri sacri et celebrans ? », car j'ai soutenu plusieurs fois que ce rit était très ancien et ne devait pas être supprimé comme gallican, la peur du gallicanisme et du jansénisme ayant souvent fait faire fausse route lors de la restauration du rit romain. « Non tantum tolerandas credimus præfatas consuetudines (la croix et l'encensoir fumant), sed et probandas atque laudandas. 1° Propter triplicem rationem ab inquirente allatam, nempe quia rubricis non sunt oppositæ, sunt immemorabiles, demum divino cultui addunt. 2° Quia venerabili antiquitati morem gerunt, quæ processionaliter ad altare pro solemni missa agenda et magna cum pompa pergebat. 3° Quia de hac processione loquitur, tamquam laude digna, ipse Gavantus quem et Meratus sequitur (*Thesaur. Sacr. Rit.*, pars II, rubr. 5, ad litt. z) aliique plures, quos apud præfatos auctores est videre. 4° Quia ipsi Cæremoniali episcoporum hi usus innituntur, quod de Pontificali missa agens, hujusmodi processionem, de qua in dubio, præscribit, lib. I, cap. 15, n. 8, et lib. I, cap. 8, n. 24 ». (*Ephem. lit.*, 1888, p. 90.)

L'usage de la croix stationnale s'est maintenu en Lombardie, où j'en ai signalé plusieurs. (*Revue de l'Art chrét.*, 1884, p. 93-94 ; 1885, p. 289-294.)

On le retrouve aussi à Salamanque, comme il résulte de ce décret de la Sacrée Congrégation des Rites : « *Salmanticen.*—Abbas et cappellani regiæ cappellæ Sancti Marci urbis Salmanticæ postulant ut sibi liceat in processionibus aliisque ritibus deferre crucem argenteam sine manica, uti consueverunt complures aliæ Salmanticenses ecclesiæ ; contra vero ecclesiæ cathedralis capitulum negat hanc facultatem prædictis cappellanis esse confirmandam. Visis igitur hinc inde rationibus, Congregatio censuit : Delationem manicæ neque tribuere jurisdictionem aut præeminentiam, neque adimere ; ritui vero non repugnare quominus regii cappellani Sancti Marci Salmanticenses possint uti vel non uti dicta manica pro eorum arbitrio. Die 26 martii 1591. » La question ayant été soulevée une seconde fois, la même Congrégation répondit en répétant le décret dans des termes identiques et y ajoutant : « Facto verbo cum sanctissimo D. N., placuit et suæ vivæ vocis oraculo approbavit et confirmavit. Die 10 februarii 1598. » (X. Barbier de Montault, *Décrets de la S. C. des Rites*, t. I, nos 22, 175.

1. *Ann. arch.*, t. XV, p. 232 ; t. XXVII, p. 214, art. de MM. Didron et de St Laurent. Je les ai décrites, à propos de l'exposition romaine de 1870, dans la *Revue du monde catholique*, nouv. sér., t. IX, p. 113-115.

I.

La première croix a été décrite trois fois : par Ciampini au XVIIe siècle et, au XIXe, par Didron et par moi. Lorsque Didron vint à Rome en 1854, j'insistai beaucoup pour qu'il vît et publiât cette curieuse pièce d'orfèvrerie. Il la fit donc dessiner par Victor Petit, puis graver pour les *Annales archéologiques*, où elle figure t. XV, p. 232 et 436. C'est à cette dernière indication qu'a paru une page de description, qui désigne les sujets, sans s'étendre sur leur portée iconographique. Ces planches, de format in-4°, étaient nécessaires pour remplacer les mauvais cuivres du prélat romain (1). J'avais demandé au chapitre l'autorisation de faire photographier les deux croix stationnales et déjà Carlo Simelli avait pris ses dispositions pour cela, mais des difficultés, absolument étrangères à nous, empêchèrent malheureusement, au dernier moment, la réalisation de notre projet. Espérons qu'il sera repris par un photographe, amateur des antiquités chrétiennes de Rome, ce qui peut être considéré comme d'une excessive rareté, puisque je n'avais rencontré sur ce terrain qu'un seul collaborateur (2).

Cette croix mesure 1^m,31 de hauteur sur 0^m,94 de largeur à la traverse. Elle se compose de quatre bras inégaux : celui d'en haut un peu plus long que les deux latéraux, et celui d'en bas beaucoup plus prolongé, de manière à dessiner dans l'ensemble ce qu'on est convenu d'appeler une *croix latine*. Chaque bras se termine par un demi-disque, qui se présente par la partie droite et est coupé, à son milieu, par un disque entier qui fait une légère saillie sur les bords : un disque plus large renforce le point d'intersection. Cette forme est simple, mais suffisamment mouvementée pour rompre la monotonie des lignes droites. L'idée doit venir des Byzantins, qui eurent aussi des croix coupées et renflées.

Didron établit ainsi la matière, le procédé, la date et l'esthétique :... « Cette œuvre est assurément plus intéressante que belle (1).... Elle n'est ni signée ni datée, mais nous croyons pouvoir l'attribuer au XIVe siècle, peut-être même à la fin du XIIIe. Elle conserve des formes romanes, mais le roman a longtemps résisté dans toute l'Italie et d'ailleurs, les petits monuments d'architecture, figurés sur cet objet, accusent le système ogival : les pignons y sont armés de crochets, comme ceux des ciboriums gothiques des églises de Rome. Cette croix est faite de lames d'argent dorées, repoussées, estampées et ciselées : ces lames sont clouées sur du bois, suivant l'ancienne méthode. Elles offrent une série curieuse de scènes historiques, qui sont toutes, sauf le crucifiement, tirées de l'Ancien Testament. Le thème développé par ces sujets est celui-ci : sur le revers, la chute de l'homme ; sur la face, la rédemption. Thème, comme on le voit, approprié d'une manière remarquable à une croix et qui donne à ce petit objet toute la valeur d'un monument complet d'iconographie. »

Cette iconographie est claire par elle-même, la Bible suffit à l'interprétation. Sur un point seulement, elle est embrouillée : je tâcherai de l'éclaircir. En outre, elle est confuse dans toutes ses parties, c'est-à-dire que les scènes s'y succèdent sans ordre. Régulièrement, elles devraient être réservées pour les médaillons, qui n'ont pas d'autre utilité; mais elles débordent constamment à l'entre-

1. Les sujets sont gravés à rebours et les deux médaillons centraux sont transposés.

2. Le vendredi-saint, elle est exposée dans la nef et c'est elle que baisent les fidèles.

1. M. de St-Laurent a écrit des deux croix que ce sont des « œuvres médiocres » (*Ann. arch.*, t. XXVII, p. 214). Ce jugement est trop sévère.

deux, en sorte que l'œil ne peut se reposer nulle part de cette multiplicité de petits personnages en action, ce qui est un défaut au point de vue de l'esthétique. L'artiste n'a pas respecté la chronologie, il faudra nécessairement y revenir pour s'y reconnaître. En conséquence, j'ai donné un numéro à chaque scène.

En haut : 1. Dieu envoyant l'Esprit-Saint; 2. Régénération des âmes; 3. Création de la femme; 4. Création d'Adam. Au milieu : 5. Chute de l'homme. Sur la tige : 6. Esaü revenant de la chasse ; 7. Isaac couché ; 8. Jacob présenté par Rebecca; 9. Jacob et l'ange ; 10. Bénédiction de Noé ; 11. Arche de Noé. Sur le bras droit : 12. Dieu donnant sa défense; 13. Adam et Ève au pied de l'arbre ; 14. Reproches faits aux coupables; 15. Arbre de la science du bien et du mal. Sur le bras gauche : 16. Paradis fermé ; 17. Expulsion; 18. Chérubin armé; 19. Travail de la terre.

N° 4. Dieu, nimbe crucifère en tête, vêtu d'une longue robe non ceinte, est assis sur un fauteuil à haut dossier, pommeté au sommet. Il gesticule de la droite et de la gauche appuie son livre fermé sur son genou. Devant lui se tient debout un personnage nu, à l'air piteux, les jambes fléchissantes et qui des deux mains couvre sa nudité. C'est la création d'Adam [1], jeune et bel adolescent, qui n'a pas encore atteint l'âge de la virilité, puisque son menton est imberbe et qui se préoccupe beaucoup trop d'une situation qui n'existe pas encore, vu qu'il est à l'état d'innocence. Il est rare au moyen âge, de voir le Créateur en majesté ou au repos ; d'ordinaire il reste debout, d'abord parce qu'il agit, puis parce que Dieu avait, d'après la Genèse, l'habitude de se promener dans le paradis : « Et cum audissent vocem Domini Dei deambulantis in paradiso ad auram post meridiem » (III, 8). Je constate, en cette circonstance, la persistance d'un type primitif et romain, qui est très nettement accusé sur le sarcophage de saint Paul, que conserve le musée de Latran [1].

N° 3. Adam est couché et endormi, ses bras tombent nonchalamment le long de son corps nu; de longs cheveux encadrent sa figure sans barbe. De son côté s'élance, svelte et gracieuse, Ève, à l'abondante chevelure, que Dieu, assis encore sur un fauteuil, prend par la main : le livre ouvert sur ses genoux indique, comme précédemment, qu'il parle. Sa nouvelle créature, de ses bras tendus en avant, fait le geste spontané de la correspondance à l'appel et de la reconnaissance.

« Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam; cumque obdormisset, tulit unam de costis ejus et replevit carnem pro ea. Et ædificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem. » (*Genes.*, II, 21-22.)

N° 15. Le Paradis terrestre est représenté sommairement par un arbre, qui se bifurque et se prolonge, à chaque branche, en une grande feuille découpée. Une de ces feuilles est douce et suave, car elle exprime le bien; l'autre est amère, car elle signifie le mal. Cet arbre est ainsi dénommé : arbre de la science du bien et du mal « lignum scientiæ boni et mali ». (*Genes.*, II, 9.) Le moyen âge, toujours ingénieux dans son symbolisme, pour mieux préciser l'action bienfaisante ou funeste de ses fruits, qui produisent la vie ou la mort, à Trèves, au XIIIe siècle et à la Chartreuse de Pavie, au XVe, a fait

1. « Et creavit Deus hominem ad imaginem suam, ad imaginem Dei creavit illum. » (*Genes.*, I, 27.)

1. *Ann. arch.*, t. XXIV, p. 265. Cependant, il faut établir ici une distinction : le Père bénissant est seul assis, tandis que le Saint-Esprit et le Fils sont debout. Ce dernier pose la main sur la tête d'Adam qui se redresse ; il est aussi debout, mais seul, dans la scène de l'imposition du travail.

s'épanouir au milieu des feuillages, d'un côté, des têtes d'anges ailées et de l'autre, des têtes de mort [1].

Nos 12, 13. Dieu, assis et nimbé, le livre fermé en main, vêtu d'une robe et d'un manteau, parle à Adam et Ève, debout à droite et à gauche de l'arbre auquel ils ne doivent pas toucher. Leur main se porte aux parties sexuelles, et ils causent entr'eux, comme s'ils discutaient l'intimation qui vient de leur être faite et qui les gêne.

« Tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum in paradiso voluptatis, ut operaretur et custodiret illum, præcepitque ei dicens: Ex omni ligno paradisi comede, de ligno autem scientiæ boni et mali ne comedas; in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris. » (II, 15-17.)

La défense, d'après la Genèse, ne fut donnée qu'à Adam seul, car Ève n'était pas encore créée. Peut-être Adam fait-il connaître à sa compagne l'ordre qu'il a reçu, car la tentation ne vient que plus loin.

No 5. Au médaillon central, sur un tertre se dresse un grand arbre en éventail; un serpent s'entortille autour de son tronc. Il se tourne, une pomme dans la bouche, vers Ève qui tend la main pour la prendre. Adam, à droite, avance le bras pour recevoir sa part du fruit fatal. Tous les deux sont debout sur un sol agrémenté d'herbes et d'arbrisseaux; quoiqu'ils n'aient pas encore commis la faute, ils se couvrent d'une large feuille de figuier. Le moyen âge a souvent pratiqué ce procédé, qui réunit en une seule scène ce qui, en réalité, appartient à deux traits différents: ici, on voit ensemble la tentation et l'acceptation de la pomme, non sa manducation, puis sa conséquence immédiate qui est la nudité aperçue et dissimulée.

« Qui (serpens) dixit ad mulierem: Cur præcepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi?... Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis aspectuque delectabile et tulit de fructu illius et comedit deditque viro suo qui comedit. Et aperti sunt oculi eorum: cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus et fecerunt sibi perizomata. » (III, 1-7.)

La ceinture se réduit ici à une seule feuille fort large, de même nature que celle qui s'épanouit au sommet de l'arbre; or les feuilles, *cousues* à la suite les unes des autres, étant détachées d'un figuier, on en a conclu que l'arbre de la faute était de cette essence. Aussi un sarcophage du IVe siècle, au musée de Latran, montre-t-il le couple primitif au pied d'un figuier [1].

No 14. Dieu est debout, car il marche: le *volumen* a remplacé le livre dans sa main gauche. Adam et Ève essaient de se cacher derrière l'arbre à la large feuille terminale;

1. *Annal. arch.*, t. XII, p. 168. « C'est un sujet caractéristique, rarement traité peut-être, que celui des deux arbres du paradis, l'arbre de vie et celui de la science du bien et du mal, issus d'une même racine, entés sur un même tronc. Ce tronc a projeté deux maîtresses branches. L'une étend ses rameaux dans la direction de la cathédrale même, vers l'abside, vers l'horizon où le soleil se lève; l'autre vers le couchant, vers le portail occidental. L'une monte vers l'orient et porte les fruits de la vie éternelle et bienheureuse; l'autre incline, à l'occident, les fruits de la mort. Au sein du feuillage épanoui de la première, des gaînes de fruits s'entr'ouvrent et laissent apercevoir de gracieuses têtes d'anges, ornées de deux petites ailes. Les gaînes de la seconde mettent à nu la dissolution et la mort et le feuillage crispé de cette branche occidentale offre l'image de la souffrance et de la malédiction qui pèse sur le péché. Le serpent s'est enroulé autour de l'arbre. Il se détourne des branches qui portent la vie, tandis que sa tête s'allonge vers les fruits de la mort. » (*Ibid.*, p. 174-175.)

Au Latran, à supposer la croix orientée, les deux feuilles regarderaient le nord et le midi, qui symbolisent la mort et la vie.

1. « La Genèse ne s'explique pas sur l'essence de l'arbre du bien et du mal. En général, c'est le figuier qu'on a choisi, surtout en Grèce, parce que cet arbre est le préféré pour la douceur et la quantité de ses fruits..... En Italie aussi, l'oranger et le figuier sont les deux arbres qu'on représente assez volontiers comme ayant séduit les regards et le goût d'Ève et d'Adam. Dans le *Speculum humanæ salvationis* (Suppl. lat., 1041), manuscrit latin exécuté en Italie au XIVe siècle, l'arbre de la science est un figuier; Adam et Ève ont chacun un serpent réel qui leur offre une figue. » (Didron, *Man. d'iconogr. chrét.*, p. 80.)

ils émergent de hautes herbes, semblables à des flammes, qui couvrent toute la partie inférieure du corps. Ève détourne et baisse la tête, confuse, les bras tombant en signe d'abattement. Adam répond à Dieu et cherche à se disculper, en imputant la faute à sa femme.

« Et cum audissent vocem Domini Dei deambulantis in paradiso ad auram post meridiem, abscondit se Adam et uxor ejus a facie Domini Dei in medio ligni paradisi. Vocavitque Dominus Deus Adam et dixit ei : Ubi es? Qui ait : Vocem tuam audivi in paradiso et timui eo quod nudus essem et abscondi me. Cui dixit : Quis enim indicavit tibi quod nudus esses nisi quod ex ligno de quo præceperam tibi ne comederes, comedisti? Dixitque Adam : Mulier, quam dedisti mihi sociam, dedit mihi de ligno et comedi. » (III, 8-12.)

N° 16. Le paradis, comme l'a représenté habituellement le moyen âge, est, non pas un jardin qui ne peut s'apercevoir derrière les hautes murailles, mais une espèce de château-fort, avec son habitation dont on voit le pignon à crochets, son enceinte en pierres de taille, sa tour d'angle que surmonte une échauguette et sa porte cintrée, fermée d'un de ces longs verroux dont se servent encore les Romains. Cette fermeture semblant insuffisante, la porte elle-même est murée. Les coupables ne pourront donc plus entrer dans ce lieu de délices.

N° 17. Un ange, nimbé, en longue tunique, pieds nus et ailes baissées, pousse des deux mains les époux coupables, vêtus d'une peau qui laisse à découvert les bras et les jambes. Ève marche devant et se détourne, comme pour essayer d'atténuer la mesure de rigueur, mais Adam lui fait entendre qu'il n'y a pas lieu d'insister.

« Fecit quoque Dominus Deus Adæ et uxori ejus tunicas pelliceas et induit eos... et emisit eum (Adam) Dominus Deus de paradiso voluptatis... ejecitque Adam. » (III, 21-24.)

N° 18. Un chérubin, sans nimbe, en tunique et muni de six ailes, dont deux montent derrière la tête, deux sont abaissées aux épaules et deux autres ramenées en avant, monte la garde, immobile, l'épée au poing.

« Et collocavit (Deus) ante paradisum voluptatis cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitæ. » (III, 24.)

N° 19. Adam, sa peau de bête sur le dos, lève sa bèche pour travailler la terre. Ève, vêtue de même, se détourne, triste, vers le paradis dont elle est expulsée ; elle semble se résoudre plus difficilement au travail.

« Adæ vero dixit (Deus).....maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitæ tuæ..... Et emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis, ut operaretur terram de qua sumptus est. » (III, 17-23.)

Voilà la première partie de ce petit poème des origines de l'humanité, qui raconte, au sommet de la croix, la création ; sur le bras droit, la tentation et ses suites ; au milieu, la chute ; sur le bras gauche, l'expulsion et le labeur de la vie. Mais le mal n'est pas sans ressources : aussi, au plus haut de la croix, apparaît le remède.

N° 1. Dieu, reconnaissable au nimbe crucifère et au ciel étoilé d'où sort son buste, est vêtu d'une robe et d'un manteau. Des deux mains, il envoie la colombe divine, au nimbe uni, dont le bec verse deux larges filets d'eau ou de lumière, sur deux âmes nues, enveloppées d'une auréole elliptique et plongées à mi-corps dans une eau ondulée où nagent des poissons. Adam, à droite, joint les mains ; Ève, à gauche, voile sa nudité de ses mains abaissées. Il s'agit ici de la régénération par le baptême, régénération qui atteint l'âme, non le corps et qui, après l'avoir sanctifiée, lui fait espérer la glorification éternelle. L'opposition avec le n° 11 est évidente et la pensée est la même pour les deux demi-disques, le salut par l'eau. Didron a esquivé la difficulté, en n'en

parlant pas et Ciampini s'est mépris sur la signification des deux âmes, qu'il a interprétées le *jour* et la *nuit* (1).

N° 11. L'arche occupe la partie inférieure: elle est placée de travers. D'un côté, Noé, avec sa femme et ses trois enfants, Sem, Cham et Japhet ; de l'autre, en deux compartiments, deux quadrupèdes, de grosseur différente.

N° 10. Noé, au sortir de l'arche, s'empresse de rendre à Dieu ses actions de grâces: il tend vers lui des mains reconnaissantes et va s'agenouiller pour recevoir sa bénédiction. Du ciel, globe étoilé, sort une main emmanchée qui bénit à trois doigts. La terre est représentée par quatre montagnes couronnées d'arbres.

« Ædificavit autem Noe altare Domino..... Odoratusque est Dominus odorem suavitatis, et ait: Nequaquam ultra maledicam terræ propter homines..... Benedixitque Deus Noe et filiis ejus. Et dixit ad eos: Crescite et multiplicamini et replete terram..... vos autem crescite et multiplicamini et ingredimini super terram et implete eam. » (VIII, 20-22 ; IX, 1-7.)

Les quatre montagnes feraient songer aux quatre parties du monde, mais l'iconographie du temps n'en admettait encore que trois : l'Europe, l'Asie et l'Afrique.

« Erant ergo filii Noe, qui egressi sunt de arca, Sem, Cham et Japhet..... Tres isti filii sunt Noe et ab his disseminatum est omne genus hominum super universam terram. » (IX, 18-19.)

N° 8. Isaac, vieux et aveugle, est assis sur un siège drapé, à haut dossier, qui, vu la perspective défectueuse, semblerait presque un lit. Rebecca présente son jeune fils Jacob, qui s'avance, en tunique courte, pour offrir le plat de chevreau, vers lequel son père tend la main.

« Senuit autem Isaac et caligaverunt oculi ejus et videre non poterat.....At ille : Affer mihi, inquit, cibos de venatione tua, fili mi, ut benedicat tibi anima mea. » (XXVII, 1-25.)

N° 7. Isaac est seul, assis comme sur un lit, la tête enveloppée. Il songe à sa méprise.

N° 6. Esaü revient de la chasse, en tunique courte, l'arc d'une main et un lièvre de l'autre, la tête pendante.

« Vocavitque (Isaac) Esau filium suum majorem... Cui pater... Sume arma tua, pharetram et arcum et egredere foras, cumque venatu aliquid apprehenderis, fac mihi inde pulmentum sicut velle me nosti et affer ut comedam et benedicat tibi anima mea antequam moriar. » (XXVII, 1-4.)

N° 9. Un ange, nimbé et ailes baissées, parle à un homme qui fléchit les genoux et tend vers lui des mains suppliantes. Ciampini y voit le colloque de Jacob : « Jacob cum angelo allocutionem designat », et il a raison, car cette scène est le prélude des suivantes:

« Jacob quoque abiit itinere quo cæperat fueruntque ei obviam angeli Dei. » (XXXII, 1.)

Les anges sont ici exprimés par une unité, faute de place.

Sur la tige de la croix continue l'idée du salut, complétée par celle de l'élection et de la bénédiction.

Ceci posé comme base de notre raisonnement, voyons quel peut être le sens mystique de la composition dans sa relation avec la croix qu'elle décore. Le rapport est constant, selon les lois établies, entre le créateur et sa créature, le figurant et le figuré : il se

1. « In crucis summitate æternus Pater, ni fallor, mundum creans insculptus est, nam aquæ cernuntur, in quarum medio... ad dexteram quædam figura ab aquis veluti emergens, ad sinistram alia similis figura veluti in aquam se immergens expressæ sunt... Quid per hasce figuras demonstrare voluerit faber, autumo quod primum mundi creationis diem per easdem figuras exprimere intellexerit... In summitate ergo stat Antiquus dierum et sequitur Spiritus in columbæ specie, qui in aquas tendit, ad demonstrandum quod ferebatur super aquas ; ad dexteram est dies, qui ab aquis exoritur, ad sinistram nox, quæ in aquas se immergit, ad similitudinem solis e mare orientis et in mare occidentis. » (P. 84.)

Rabulas, évêque d'Édesse au Ve siècle, parlait ainsi du baptême : « Des noms secrets sont unis aux eaux visibles, pour enfanter un nouvel homme, car au-dessus des eaux qui paraissent, l'Esprit couve secrètement et engendre le nouvel homme à l'image de l'Adam céleste. »

fait, non seulement par analogie de situation, mais aussi par opposition, en sorte que d'une part, il y a ressemblance et de l'autre, contraste.

Le Verbe, Fils de Dieu, est créateur. L'Église le dit à la messe, dans le *Credo :* « per quem omnia facta sunt » et au dernier évangile de saint Jean : « Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est. »

La croix le montre créant successivement les *étoiles*, l'*eau*, l'*homme*, la *femme*, le *paradis terrestre* et l'*arbre de vie*. La liturgie, avec saint Grégoire, l'appelle en conséquence : « Creator alme siderum » et l'évangile de saint Jean ajoute encore : « In ipso vita erat et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet ». Aussi saint Grégoire, dès le second vers de sa belle hymne du temps de l'Avent, proclame-t-il le créateur des astres, lumière éternelle des croyants : « Æterna lux credentium ». Cette lumière brille au sommet de la croix, dans la partie qui regarde le ciel. Le firmament étoilé signifie le séjour habituel de Dieu, qui, selon la liturgie, « stellato sedet solio » (1), et aussi le séjour futur des élus, car le paradis du ciel a été figuré par celui de la terre. C'est pourquoi saint Jean Chrysostome a dit dans une de ses homélies : « Puissions-nous, après avoir perdu le paradis terrestre, gagner le ciel et montrer que le gain fut plus grand que la perte », ce qui correspond à la pensée de saint Léon, dans son homélie sur l'Ascension : « Ampliora adepti sumus per ineffabilem Christi gratiam quam per diaboli amiseramus invidiam ». Pierre de Capoue, au XIIe siècle, disait d'une façon équivalente : « Hortus, internæ deliciæ paradisi, ut : *Intra in hortum nostrum, soror mea, sponsa* (*Cant.*, v, 1) ». Le paradis, perdu ici-bas par la faute, a donc été retrouvé là-haut par la grâce.

1. Ant. des vêpres de l'Assomption.

Dieu a créé l'eau et l'a fécondée par son Esprit, la destinant à l'œuvre de la régénération. Le samedi-saint, à la bénédiction des fonts, l'Église chante ainsi ses louanges :

« Deus, cujus spiritus super aquas, inter ipsa mundi primordia, ferebatur, ut jam tunc virtutem sanctificationis aquarum natura conciperet. Deus, qui nocentis mundi crimina per aquas abluens, regenerationis speciem in ipsa diluvii effusione signasti, ut unius ejusdemque elementi mysterio et finis esset vitiis et origo virtutibus. Respice, Domine, in faciem Ecclesiæ tuæ et multiplica in ea regenerationes tuas, qui gratiæ tuæ affluentis impetu lætificas civitatem tuam fontemque baptismatis aperis toto orbe terrarum gentibus innovandis, ut tuæ majestatis imperio sumat Unigeniti tui gratiam de Spiritu Sancto. »

En créant l'homme, Dieu a mis le sceau à son œuvre. Cet homme est Adam, figure de l'humanité du Christ, « qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis ; et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est. » *(Symbole de Nicée.)*

Adam est le père de la race humaine et le Christ celui de l'humanité régénérée (1).

Adam a désobéi : le Christ a poussé l'obéissance jusqu'à la mort sur la croix, suivant cette antienne empruntée à saint Paul, qui clôt l'office des ténèbres de la semaine sainte : « Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis ».

Adam a apporté la mort au monde : le Christ lui a donné la vie. Il mérite donc vraiment le nom de Sauveur, *Salvator*.

Adam fut l'homme mortel, terrestre, né de la terre : le Christ est l'homme immortel, spirituel, engendré aux cieux. Comme il faut consulter les monuments à l'égal de la

1. Voy. sur le symbolisme d'Adam la *Prompta bibliotheca* de Ferraris, au mot *Adam* et t. V, col. 1209.

liturgie et des auteurs ecclésiastiques, je citerai trois textes qui mettent en parallèle le vieux et le nouvel Adam.

A la cathédrale de Chalons sur Marne, sur un vitrail du XIIIe siècle (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXI, p. 145; t. XXXIV, p. 300), la crucifixion est accompagnée de cette légende, reproduite aussi, à la même date, dans les vitraux de Bourges (pl. V de la monographie des PP. Cahier et Martin) :

QVOD VETVS. IN. TVLIT ALTER : ADAM. TVLIT. IN. CRVCE. FIXVS [1].

Aux pieds du crucifix ressuscite Adam, sur la miniature d'un évangéliaire de la cathédrale de Trèves (XIIIe siècle). On lit en commentaire ce texte de saint Paul (*I Cor.*, XV, 47) : « Primus homo de terra terrenus, secundus homo de cœlo cœlestis ».

Sur une couverture d'évangéliaire, d'origine allemande et de la fin du XIIe siècle, consacrée aux figures et à la glorification du Christ en croix, se lisent ces quatre vers, cités par les *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 7 :

QVOD VETVS EXEMIT NOVVS ADAM A MORTE REDEMIT:
SVSCITAT INDE DEVS, CORRVIT UNDE REVS.
VITA REDIT, MORS VICTA PERIT, HOMO SVRGERE CREDIT
SVMMAQVE CVM DOMINO SCANDERE REGNA SVO.

L'écho de la tradition retentit dans cette strophe, insérée au bréviaire romain pour la fête du Sacré-Cœur, à l'hymne des vêpres :

« Amor coegit te tuus
Mortale corpus sumere,
Ut novus Adam redderes,
Quod vetus ille abstulerat. »

En créant Ève, Dieu songeait à Marie dont elle est la figure.

Ève est la mère des vivants. Ainsi la nomme la Genèse.

1. M. Magne lit : QuoD VET'. N. TVLIT. N serait alors pour *non*, d'où résulterait un vers faux.

« Et vocavit Adam nomen uxoris suæ Heva, eo quod mater esset cunctorum viventium. » (III, 20.)

A plus forte raison Marie peut-elle être dite mère de l'humanité sauvée : de là ces images, fréquentes à la fin du moyen âge, de la Vierge étendant son manteau sur tous les ordres de la société ; telle est Notre-Dame de Bon-Secours, à Nancy (XVe siècle) [1].

1. Au musée chrétien du Vatican, un panneau peint du XVe siècle représente la sépulture de saint Bernard. Un frère convers porte, attachée à la croix processionnelle, une bannière blanche où est brodée une Vierge qui abrite sous son manteau les religieux de l'ordre. Les Cisterciens ont conservé cette Vierge protectrice comme cimier des armoiries de l'ordre, et c'est ainsi qu'elle a été peinte dans la sacristie de Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome.

La vie de saint Dominique par un contemporain, Thierry d'Apolda, contient quelque chose d'analogue.

« Or, le saint homme retourna au lieu où il s'était arrêté auparavant pour prier. Et voilà que tout à coup la main de Dieu s'étendant sur lui, il fut ravi en esprit devant Dieu, et il vit le Seigneur assis, et la glorieuse Vierge sa Mère assise à sa droite, revêtue d'une chape de couleur de saphir. Et regardant autour de lui, il vit venir de toutes les familles des Pères spirituels qui ont engendré à JÉSUS-CHRIST, par les saintes religions, des fils et des filles spirituels, des multitudes innombrables, se glorifiant en présence du Très-Haut; et comme il n'y voyait aucun de ses fils, rougissant et attristé du fond du cœur, il se mit à pleurer amèrement. Effrayé par la gloire de la majesté du Seigneur, il se tenait à distance et n'osait pas s'approcher de la face, de la gloire et de l'excellence de la Vierge. Notre-Dame lui fit signe de la main de venir vers elle. Mais lui, effrayé et tremblant, n'osa point s'approcher jusqu'à ce que le Seigneur de majesté l'eut appelé à son tour. Alors, enfin, il s'approcha plein de componction, l'esprit humilié, le cœur contrit, et tout baigné de larmes amères, il se prosterna dévotement et humblement aux pieds miséricordieux du Fils et de la Mère. Le consolateur de ceux qui pleurent, le Seigneur de gloire, lui dit : Lève-toi. — Et lorsqu'il fut debout devant le Seigneur, il lui demanda : Pourquoi pleures-tu si amèrement ? — Il répondit : C'est parce que je vois, en présence de la gloire, des religieux de tous les ordres, et que des enfants de mon ordre je ne vois personne, hélas ! Le Seigneur lui dit : Veux-tu voir ton ordre ? — Il répondit : Je le désire, Seigneur mon Dieu. Le Fils de Dieu, posant sa main sur l'épaule de la Vierge sa Mère, lui dit : J'ai confié ton ordre à ma Mère. Et comme il s'attachait encore avec une pieuse insistance au désir de voir son ordre, le Seigneur lui dit de nouveau : Veux-tu absolument le voir? — Il répondit : Je le voudrais bien, mon Seigneur. A ce moment, la Mère-Vierge, voyant le bon plaisir de son Fils, ouvrit largement la chape dont elle était revêtue, et l'étendit sous les yeux mouillés de larmes de son serviteur Dominique : c'était un vêtement d'une ampleur et d'une

Ève était vierge, comme celle qui conçut le Fils de Dieu. Ce rapprochement est de Théodulphe, évêque d'Orléans, au IXe siècle :

« Virgo vetus mortem, retulit nova virgo salutem ;
Hæc suadendo virum, hæc generando Deum. »

immensité telles qu'il embrassait et contenait dans ses doux replis toute la patrie céleste. Sous cet abri de toute sûreté, dans cet asile de piété, le contemplateur des choses sublimes et le confident des secrets de Dieu, Dominique, vit une multitude innombrable de Frères de son ordre, placés sous la garde d'une protection particulière et embrassés dans les bras d'un amour spécial. Aussi son deuil se changea-t-il en joie. »

Une des compagnes de sainte Claire de Montefalco, morte en 1308, eut cette vision :

« In spiritu elevata vidit ipsam beatam Virginem habentem secum sub clamide sanctam Claram (après sa mort). Cui abbatisse beata Maria dixit : Ecce Claram filiam meam. Et virgo Clara subsequenter adjunxit : Modicum fuit tempus meum ut mererer existere sub clamide Matris Dei. » (Faloci, *Vita di S. Chiara da Montefalco*, p. 134.)

Au monastère du *Sacro Speco*, à Subiaco, dans une des chapelles de la crypte, peinte à la fin du XIVe siècle, Marie « étend son large manteau pour y abriter papes, évêques,cardinaux, religieux de tous ordres ». (*Ann. arch.*, t. XIX, p. 238.)

« Le 28 janvier 1515, le notaire Guillaume Olivier et Jean Michel, pareur de draps, prieurs de la confrérie de Notre-Dame du chapelet, établie dans l'église des Dominicains de Marseille, donnèrent à prix fait à Ronzen la peinture d'une grande bannière en taffetas pour leur chapelle.... Au milieu de la bannière devait être placée Notre-Dame, vue de face et vêtue d'un grand manteau déployé, tenant un chapelet de chaque main, ayant à sa droite et légèrement au-dessous, tous les hauts dignitaires de l'Église: à gauche, un roi, une reine, des chevaliers et autres seigneurs, tous richement vêtus suivant leurs conditions, agenouillés et tenant un chapelet dans leurs mains jointes. » (*Bull. arch. du com. des trav. hist.*, 1885, p. 386.)

En 1673, fut installé le nouveau séminaire d'Angers. « Les prêtres du séminaire (Sulpiciens) ayant eu de grandes affaires en différentes occasions dont ils ont toujours eu bon succès par la toute-puissante protection de Marie, M. Maillard, leur supérieur, qui lui était fort dévot, fit placer une de ses figures en relief sur l'autel de la chapelle, avec ces mots écrits au bas en lettres d'or : *Notre-Dame de la victoire* et fit faire un devant d'autel au milieu duquel un cartouche où sont peints plusieurs ecclésiastiques à genoux aux pieds de Notre-Dame qui les couvre de son manteau, avec ces paroles autour : *Nemo rapiet eos de manu mea.* » (Grandet, *Notre-Dame Angevine*, p. 435.)

En 1710, les consuls d'Albi offrirent « un manteau de moire d'argent rehaussé de galons d'or et de rubans », à la statue de Notre-Dame de la Drèche. Ils dirent à cette occasion : « Par cette robe que nous vous présentons, nous vous prions instamment qu'il vous plaise de nous mettre à couvert sous votre puissante protection. »

Ève a péché en mangeant une pomme, Marie a produit un fruit meilleur. Saint Fortunat a donc pu dire très exactement, dans une hymne admise au *Petit office de la Vierge :*

« Quod Eva tristis abstulit
Tu reddis almo germine. »

D'où est venu l'usage de mettre entre les mains de l'Enfant Jésus ou de sa Mère la pomme fatale, par exemple à l'abbaye de Fontgombaud (XIIIe siècle) [1].

A Benoite-Vaux, en Lorraine, l'image de la Vierge tenant une pomme, était accompagnée de ce distique significatif :

« Læva gerit natum,
Gestat tua dextera malum,
Mali per natum
Tollitur omne malum. »

Ève a apporté au monde un breuvage de mort et Marie celui de la vie : « Per Evam potus mortis porrigitur, per Mariam vitæ et pacis poculum exhibetur. » (S. Pet. Damian., *Serm. de Nativ.*)

Ève, disait le Bréviaire de Fontevrault en 1546, a fermé la porte du paradis que Marie a rouverte :

« Paradisi porta per Evam cunctis clausa est et per Mariam Virginem iterum patefacta est. »

Ève pécha en écoutant le serpent; Marie nous racheta, en prêtant l'oreille aux paroles de l'ange. C'est ce qu'explique très bien saint Irénée au livre v, ch. 19, n° 1 :

« *Ut Virginis Evæ Virgo Maria fieret advocata... neque juste victus fuisset inimicus, nisi ex muliere homo esset qui vicit eum, quemadmodum..... adstrictum est morti genus humanum per Virginem, salvatur per Virginem æqua lance dispositis, virginalis inobedientia per virginalem obedientiam.* »

L'art s'est emparé de ce thème sur une étole du haut moyen âge, attribuée sans

1. La Vierge à la pomme se voit aussi, à la même date, sur la châsse émaillée de saint Viance (Corrèze), décrite dans le *Bullet. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. IX, p. 495.

fondement à saint Lezin, et conservée jusqu'à la Révolution dans la collégiale Saint-Julien, à Angers. « On voyait, dit M. de Farcy, Ève trompée par le serpent, avec ces mots : *per Evam perditio*, et l'ange Gabriel annonçant l'Incarnation à Marie, avec ces autres : *per Mariam recuperatio.* »

La femme sortant du côté d'Adam endormi est encore un double symbole : d'abord du sommeil du Christ sur la croix, sommeil passager qui sera bientôt suivi du réveil de la résurrection ; puis de l'union mystique du Christ avec son Église, sujet que Mme Félicie d'Ayzac a traité autrefois dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. V, p. 83-85, avec l'incontestable supériorité d'une vaste érudition. Deux textes patristiques achèveront la démonstration, et je les cite d'autant plus volontiers qu'ils sont dans le Bréviaire romain, où l'on apprend tant de choses utiles, même sous le rapport archéologique.

« Ex latere igitur suo Christus ædificavit Ecclesiam, sicut de latere Adam ejus conjux Heva prolata est. Nam hac de causa Paulus quoque testatur, dicens : De corpore ejus et de ossibus ejus sumus, latus videlicet illud significans. Nam sicut de illo latere Deus fecit fæminam procreari sic et de suo latere Christus aquam nobis et sanguinem dedit unde repararetur Ecclesia. » (*Serm. S. Joann. Chrysost.*, in festo de pretiosis. sang. D. N. J. C.). — « Prima mulier facta est de latere viri dormientis et appellata est vita materque vivorum, magnum quippe significavit bonum ante magnum prævaricationis malum. Hic secundus Adam, inclinato capite, in cruce dormivit, ut inde formaretur ei conjux, quæ de latere dormientis effluxit. O mors, unde mortui reviviscunt ! Quid isto sanguine mundius? Quid vulnere isto salubrius? » (*Homil. S. Augustini, in fest. de Lancea et clavis D. N. J. C.*)

L'arbre du paradis fut la cause du péché, l'arbre de la croix fut choisi comme instrument du salut. La préface de la Passion le rappelle éloquemment :

« Æterne Deus, qui salutem humani generis in ligno crucis constituisti, ut unde mors oriebatur, inde vita resurgeret et qui in ligno vincebat in ligno quoque vinceretur, per Christum Dominum nostrum. »

« Il planta (le Christ) la croix au milieu de la terre habitée » (*S. Grég. le Thaumaturge*). « Une tradition, vénérable par son antiquité, veut que la croix ait été faite avec le bois de l'arbre de la chute [1]. C'est ce rapprochement que l'artiste chrétien a tenu à exprimer quand, dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise, il a fait sortir une croix, toute éblouissante de lumière, des branches mêmes de l'arbre du paradis terrestre, au moment où Adam et Ève en sont chassés par Dieu. » (L. Gautier, *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, t. I, p. 356.)

Tout, dans l'Ancien Testament, aboutit à la crucifixion. Les deux arbres, l'un de mort et l'autre de vie, sont opposés dans ces vers originaux du XIe siècle et du clerc Adam, que j'emprunte au *Textus sacramentorum* [2] :

Arbore sub qua		dictavit clericus A	
Quando primus A		spectavit in arbore qua	
Sic postremus A	dam	natus de Virgine qua	dam,
Damna prioris A		reparavit in arbore qua	
Ni sumpsisset A		fructus in arbore qua	
Non Deus alter A		pateretur in arbore qua.	

La Genèse indique au milieu du paradis l'arbre de vie [3] : « Lignum etiam vitæ in medio paradisi. » (II, 9.) Saint Jean l'a vu au ciel, à la fin des temps : « In medio plateæ ejus, et ex utraque parte fluminis lignum vitæ, afferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium. » (*Apocal.*, XXII, 2.)

1. Didron, *Hist. de Dieu*, p. 376.

2. Ces vers se retrouvent à la fin d'un registre du XIVe siècle, cité par M. Rossignol dans sa *Monographie du canton de Lautrec*.

3. Voir sur le symbolisme du « paradis terrestre, figure du paradis céleste »; de l' « arbre de vie, figure du bois de la croix », de l' « union du premier homme et de la première femme, figure de l'union du Christ à son Église » ; de la condamnation au travail, du sacrifice d'Abel, des « eaux vengeresses du déluge, baptême du monde », du sacrifice d'Abraham et de l'élévation de Joseph, le *Messager des fidèles*, t. III, p. 117-121.

Aussi, au moyen âge, en vue du triomphe définitif, la croix est-elle décorée de pommes, qui sont les fruits de l'arbre de vie pour la guérison des nations : ce type est très commun en Italie, on le rencontre aussi à Conques au XIVe siècle (1).

Voilà dans ses détails l'œuvre du Créateur. Mais il est un autre point sur lequel je dois m'arrêter. Le Christ est assis, quand il opère; l'action devient pour lui une fatigue et exige le repos. Il ne se lève que pour reprocher aux coupables leur prévarication : cette attitude est celle de la colère, du jugement, et de l'exécution de la sentence. Ailleurs, il a le calme et la dignité de la majesté. Rappelons à notre mémoire ces admirables strophes de la séquence des morts, qui débutent par cette terrible appréciation du jour final : « Dies iræ, dies illa. »

« Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ :
Ne me perdas illa die.
« Quærens me, sedisti lassus ;
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus. »

Le Christ s'est mis en marche, une seconde fois, bon Pasteur, pour courir après la brebis égarée; il s'est fatigué, pèlerin (2) du devoir, à cette course pénible dans les chemins de la vie et, quand il a voulu s'asseoir, il n'a trouvé pour son repos que la croix du rachat. Je ne m'étonne pas qu'au XIIIe siècle, l'enlumineur d'une Bible de la bibliothèque royale de Bruxelles, ayant à illustrer la longue initiale de l'*In principio* de la Genèse, ait eu la sublime pensée de terminer les sept jours de la création par le repos sur la croix (1) : ainsi le Christ, créateur du monde, l'a conservé en le sauvant, ce qui lui vaut dans l'épigraphie romaine, au XVIe siècle, le titre de *Servator*.

La créature ayant démérité est immédiatement punie par Dieu, qui l'expulse du paradis, lui impose le travail et prend la peine de couvrir sa nudité.

Adam se vit nu, quand il eut péché ; le Christ, en qui il n'y avait pas de péché, mais qui porta tous ceux de l'humanité (2), fut cloué nu sur la croix. Les auteurs mystiques en font la remarque et certains Pères, comme saint Cyprien, saint Athanase, saint Cyrille de Jérusalem, saint Ambroise et saint Augustin, ont cru à une nudité absolue (3),

1. La croix de Marchastel (Cantal), qui n'est pas antérieure au XVIe siècle, est également pommetée. (*Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. IX, p. 490.)

Un des répons des offices de l'Invention et de l'Exaltation de la croix est ainsi conçu : « Hæc est arbor dignissima, in paradisi medio situata, in qua salutis auctor propria morte mortem omnium superavit. » Une des antiennes porte : « Felix ille triumphus fit salus ægris, vitæ lignum, mortis remedium. »

2. *Hist. de Dieu*, p. 301-302. Cet ouvrage, si plein de renseignements, me fournit un texte du XIVe siècle, tiré du *Romant des trois pèlerinages*. Le Père éternel s'adresse en ces termes à son Fils :

« En terre où iras l'aval,
Auras assès poinne et traval,
Pour Adam de chartre getier
Et de ses peines délivrer,
Et plus de XXX ans voyage
Feras et pèlerinage,
Avant que il soit la saison
De faire sa rédemption. »

1. « Quia ergo sexta die factus est homo et tota est mundi creatura perfecta, septima autem conditor ab opere suo requievit, unde et hanc sabbatum, hoc est requiem voluit appellari : recte Salvator eadem sexta die crucifixus humanæ restaurationis implevit arcanum ; ideoque, cum accepisset acetum, dixit : Consummatum est, hoc est sextæ diei, quod pro mundi refectione suscepi, jam totum est opus expletum. Sabbato autem in sepulchro requiescens, resurrectionis, quæ octava die ventura erat, expectabat eventum. » (*Homil. ven. Bedæ, in fest. de SS. Sindone D. N. J. C.*)

2. « Eum qui non noverat peccatum, pro nobis peccatum fecit, ut nos efficeremur justitia Dei in ipso. » (Sanct. Paul., II *Cor.*, V, 21.) — « Deus filium suum mittens in similitudinem peccati. » (*Rom.*, VIII, 3.)

3. Cependant la tradition admet que Marie détacha son voile de sa tête pour en couvrir son Fils. (*Rev. de l'Art chrét.*, 1886, p. 479.) La relique de Latran aurait sa doublure dans celle d'Allemagne : « Le linge qui ceignit Notre-Seigneur sur la croix » est conservé au dôme d'Aix-la-Chapelle. « Ce saint vêtement est une toile blanche et grossière, de forme triangulaire quand elle est déployée. Elle présente alors la même longueur et la même largeur

que Benvenuto Cellini eut l'impudeur de figurer pour le célèbre crucifix destiné à Philippe II, qui n'osa le regarder ainsi et qui, en le recevant, s'empressa de le couvrir lui-même d'un voile (1). Le vêtement donné pour couvrir la honte de nos parents fut la grâce.

Adam travaille la bèche à la main. Cette bèche se compose de deux parties. Le *bois* qui forme le manche, le *fer* qui est à proprement parler l'outil. Dans le labeur de sa vie mortelle, le Christ a manié aussi pour notre salut le bois de la croix, et senti le fer des clous meurtriers. Mais ici, comme plus loin, c'est l'idée du rachat par le *bois* qui domine.

L'homme, une seconde fois, est puni par les eaux du déluge, qui, selon l'*Exultet*, sont une figure du baptême. Ce baptême, le voici au sommet de la croix, purifiant les deux coupables et les sanctifiant par l'infusion de la grâce céleste. L'Esprit-Saint, envoyé sur eux (2), les illumine de ses vives clartés. L'Église chante, le Samedi-Saint, à la bénédiction des fonts : « Sit fons vivus, aqua regenerans, unda purificans, ut omnes hoc lavacro salutifero diluendi, operante in eis Spiritu Sancto, perfectæ purgationis indulgentiam consequantur..... Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus Sancti totamque hujus aquæ substantiam regenerandi fœcundet effectu. Hic omnium peccatorum maculæ deleantur, hic natura ad imaginem suam condita et ad honorem sui reformata principii, cunctis vetustatis squaloribus emundetur, ut omnis homo, sacramentum hoc regenerationis ingressus, in veræ innocentiæ novam infantiam renascatur. » La renaissance se confond ici avec la création, parce qu'elle est pour ainsi dire une création nouvelle.

Cette action mystérieuse eut lieu à la Pentecôte. En effet, dans le Bréviaire d'Anne de Prye (fin du XVe siècle), au séminaire de Poitiers, en tête de l'office de ce jour, l'Esprit-Saint plane au-dessus de la cuve baptismale dont il féconde l'eau (1) ; les apôtres sont groupés autour, parce que leur mission est désormais de conférer le baptême.

Que le déluge soit la figure du baptême, qui noie le vice originel, nous en avons la preuve sur une patène allemande du XIIIe siècle, gravée dans les *Annales archéologiques*, t. III, p. 207 et qui y joint l'idée du sacrifice d'action de grâces, parce que Noé remercia Dieu de sa délivrance par un holocauste (2). Or l'inscription qui contourne le sujet est celle-ci :

ARCA NOE PRO DILUVIO BAPTISMA FIGURAT.

Mais il y a là un autre mystère. L'arche symbolise la croix, parce que toutes les deux sont de même nature : l'arche sauve, comme la croix, par le *bois* (3). C'est pourquoi la couverture d'évangéliaire déjà citée d'après les *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 12, envisage le déluge à un triple point de vue : l'*eau* qui correspond au font du baptême, l'*arche* qui flotte sur l'eau et qui figure la croix, *Noé* qui présage le Christ,

que la tunique de la T. S. V. Marie (1^m,50 de haut, sur 1^m de large). Cette toile est toute rougie du sang de J.-C., à l'exception des deux extrémités qui furent nouées ensemble autour du saint corps de N.-S. » (Beisset, *Le petit livre des grandes reliques*, p. 14.)

1. Plon, *Benvenuto Cellini*, pl. XX.

2. Le Christ l'avait promis à ses Apôtres : « Non relinquam vos orphanos... Paracletus autem Spiritus Sanctus, quem mittet Pater in nomine meo, ille vos docebit omnia. » (*Joan.*, XIV, 18, 26.

1. X. Barbier de Montault, *Le Bréviaire d'Anne de Prye*, p. 13.

2. « Ædificavit autem Noë altare Domino et tollens de cunctis pecoribus et volucribus mundis, obtulit holocaustum super altare. » (*Genes.*, VIII, 20.)

3. « Quum aqua deleret terram, sanavit iterum sapientia, per contemptibile lignum justum gubernans. » (*Sap.*, X, 4.)

chef et guide de la barque mystique, qui est l'Église:

ARCA SVPERFLVA, DVX SVNT XPS, FONS SACER ET CRVX.

Noé par ses fils prend possession de la terre. De même, le Christ par sa croix embrasse l'univers entier, dont les quatre bras atteignent les quatre points cardinaux ou les quatre extrémités à la fois, selon la belle pensée émise par Adam de Saint-Victor dans une de ses séquences:

« Forma cujus hoc ostendit
Quæ terrarum comprehendit
Quatuor confinia. »

Les scènes finales se résument en une seule. Isaac est le Christ, qui meurt en bénissant; Rebecca, l'Église qu'il a choisie pour épouse; leurs deux fils, les deux peuples qui forment l'Église; la préférence donnée au cadet sur l'aîné, les gentils, qui sont les derniers venus et qui passent avant les Juifs. L'arc lui-même qui servit à la chasse a sa signification propre, car il est en bois, ainsi que la flèche, et là encore le bois devient l'instrument de mort et de salut.

Isaac s'avance au-devant de son épouse Rebecca, qui est montée sur un chameau.

« Præstolatur ovans sponsæ de gentibus Isaac :
Ecce Rebecca venit, sublimi vecta camelo. »

Ces vers de saint Ambroise sont ainsi commentés par lui (*De Abr.*, lib. I, 87): Isaac est le Christ, qui s'allie à l'Église, c'est-à-dire à Rebecca venue de la gentilité, exprimée par le chameau difforme:

« Occurrit ei Rebecca, spectare licet Ecclesiæ mysterium..... congregatio gentium..... occurrit: denique ut scias non sine mysterio esse cum veheretur camelo, veniebat ad sponsum, eo quod populus nationum belluina quadam, horridus meritorum deformitate, fidem esset atque consensum Ecclesiæ recepturus. »

Rebecca conçut deux enfants, symboles des deux nations, Juifs et gentils, ces derniers ayant distancé les premiers.

« Deprecatus est Isaac Dominum pro uxore sua eo quod esset sterilis; qui exaudivit eum et dedit conceptum Rebeccæ. Sed collidebantur in utero ejus parvuli, quæ ait: Si sic mihi futurum erat, quid necesse fuit concipere? Perrexitque ut consuleret Dominum. Qui respondens ait: Duæ gentes sunt in utero tuo et duo populi ex ventre tuo dividentur populusque populum superabit et major serviet minori. Jam tempus pariendi advenerat et ecce gemini in utero ejus reperti sunt. Qui prior egressus est rufus erat et totus in morem pellis hispidus vocatumque est nomen ejus Esau. Protinus alter egrediens plantam fratris tenebat manu et idcirco appellavit eum Jacob. » (*Genes.*, XXV, 21-25.)

Ésaü représente les Juifs et Jacob les gentils, qui supplantèrent le peuple de Dieu. Pierre de Riga explique en vers ce symbolisme:

« Post, Isaac vota sterili pro conjuge fundit,
Luctantes utero concipit illa duos.
Prædixit Deus huic quod sint populi duo, quorum
Subjaceat major prævaleatque minor.
Vult prior a tenebris Esau prodire, sed ortus
Tardatur, plantam fratre tenente Jacob.
Olim major erat Judeus, qui modo servit;
Gentilisque minor, qui dominatur ei.
Jacob supplantat Esau gentesque figurat,
Per quas amittit jus synagoga suum. »

Enfin, les anges vont au-devant de Jacob, qui se sépare d'Ésaü, car Jacob est la figure du Christ. Saint Augustin l'a déclaré dans un de ses livres, qui est découpé en homélie dans le Bréviaire romain, au second dimanche de carême.

« Idipsum quod Jacob fecit attende. Hædinis certe pellibus membra contexit. Si causam proximam requiramus, mentitum putabimus, hoc enim fuit ut putaretur esse qui non erat. Si autem hoc factum ad illud propter quod significandum revera factum est, referatur; per hædinas pelles, peccata; per eum vero qui eis se operuit ille significatus est qui non sua sed aliena peccata portavit.... Cum ei pater dixisset: Quis es tu, fili? Ille respondit: Ego sum Esau primogenitus tuus..... Si autem ad illud propter quod significandum ista gesta dictaque conscripta sunt, ille hic est intelligendus in corpore suo, quod est ejus Ecclesia. Qui de hac re loquens ait: Cum videritis Abraham et Isaac et Jacob et omnes prophetas in regno Dei, vos autem expelli foras. Et venient ab oriente et occidente et aquilone et austro et accumbent in regno Dei. Et:

Ecce sunt novissimi qui erant primi et sunt primi qui erant novissimi. Sic enim quodammodo minor majoris primatum frater abstulit atque in se transtulit fratris. »

Sur les anciennes croix, on voit un ange au sommet, qui est saint Michel [1]; ou deux au-dessus des bras, comme à Parme, au XIIe siècle, où ils sont nommés Michel et Gabriel ; ou encore trois et même quatre, comme sur l'étui de la croix de la Sainte-Chapelle, où ils se nomment alors Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel [2] ; ou en nombre considérable, ainsi que l'a peint Lebrun dans son Christ aux anges. Les deux anges sont les plus fréquents, aussi convient-il de s'y arrêter un instant pour en rechercher le plus ancien exemple.

« Les actes du second concile de Nicée rapportent que saint Procope, étant arrivé une nuit à Scitopolis, appela aussitôt les orfèvres de cette ville pour lui faire une croix d'or, avec ornements d'argent. Parmi les artistes fut choisi à cet effet un certain Marc, jugé le plus habile : dans une nuit, comme le voulait le saint, il fit le travail demandé. Le lendemain au matin, lorsqu'il exposa cette croix à la vénération publique, on y vit trois figures gravées, avec une inscription grecque pour chacune d'elles, indiquant le nom des personnages. En tête, il y avait Emmanuel et à droite et à gauche les archanges Michel et Raphaël. » (de Angelis, *Osservaz. critiche sopra una croce di rame*, p. 10.) [3]

J'ai achevé d'exposer cette belle page d'iconographie chrétienne, qui parle d'elle-même quand on prend la peine de la rapprocher de ses similaires, textes et monuments, en sorte que ce qui semblait muet tient un langage élevé, cette langue du symbolisme, créée de toutes pièces au moyen âge et qui sera comprise de tous ceux qui l'étudieront sérieusement et sans parti pris. Feu Alfred Ramé a eu l'air de dédaigner cette science [1], dont il ne saisissait pas le sens profond, ce qui était aller à l'encontre de la tradition ecclésiastique tout entière. Le symbolisme existe de fait, il n'y pas lieu de l'inventer, car ce serait substituer nos idées personnelles à celles du passé. La seule difficulté consiste à le voir là où il est effectivement : pour cela il faut de la sagacité et de l'habitude, et de plus, il importe de fournir les preuves à l'appui : elles ne manquent pas, si on les puise aux sources les plus accréditées et qui font loi dans l'espèce.

II.

L'ORDRE chronologique des faits m'a obligé de commencer par le revers de la croix. Je passe maintenant à la face, qui dispose ainsi les sujets : Sur la tête : 1. Songes de Joseph, 2. Sacrifice d'Abraham, 3. Envoi de Joseph ; au centre, 4. Crucifixion ; sur le bras droit : 5. Lutte avec l'ange, 6. Joseph secouru ; sur le bras gauche : 7. Joseph en marche vers ses frères, 8. Joseph dans la citerne, 9. Complot des frères ; sur la tige : 10. Reproches de Dieu

1. « Una crux de argento inaurato, cum crucifixo in medio... Ab alio latere sunt imagines B. Mariæ Virginis, sancti Joannis Evangelistæ et sancti Angeli. » (*Inv. de Sainte-Marie Majeure*, fin du XVe siècle.)

2. *Annal. arch.*, t. V, p. 326.

3. Baronius, *Annal. eccl.*, ann. 308 ; Durand, *L'Écrin de la sainte Vierge*, t. II, p. 127-128.

1. « Je laisse de côté les considérations transcendantes de symbolisme mystique, dans lesquelles le prélat se complaît et mon esprit s'égare : c'est affaire aux initiés d'y comprendre quelque chose. » (*Bullet. mon.*, t. LI, p. 305.)

Saint Ambroise *(Lib. I, cap. 9)* est plus raisonnable, quand il distingue entre le *cru qui déplaît* et le *cuit qui délecte :* « Sunt enim plurima quæ cruda displicent, cocta delectant. Fove igitur pectore tuo alta misteria, nec præmaturo sermone et infidis auribus aut infirmis quasi incocta committas. »

à Caïn, 11. Massacre d'Abel, 12. Offrandes de Caïn et d'Abel, 13. Échelle de Jacob, 14. Pierre de l'onction.

Comme on s'en aperçoit de prime abord, le désordre continue dans le groupement des scènes, qu'il est essentiel de remettre à leur place normale. En réalité, l'action est limitée à quatre personnages, figures du Christ: Abel, Isaac, Jacob et Joseph.

N° 12. Entre les deux frères, se dresse un autel en maçonnerie, de forme hexagonale, avec une espèce de couvercle qui se relève en arrière à la façon d'un retable. Abel se tient à droite : il porte une tunique courte et un manteau; des deux mains il offre un agneau, que Dieu accepte; en effet, sa main sort bénissante du ciel étoilé. A gauche, Caïn, dans le même costume, présente une gerbe de blé, qui n'est pas agréée.

« Fuit autem Abel pastor ovium et Caïn agricola. Factum est autem post multos dies ut offerret Caïn de fructibus terræ munera Domino. Abel quoque obtulit de primogenitis gregis sui et de adipibus eorum et respexit Dominus ad Abel et ad munera ejus. Ad Caïn vero et ad munera illius non respexit, iratusque est Caïn vehementer et concidit vultus ejus. » (*Genes.*, IV, 2, 6.)

N° 11. Caïn, en tunique et manteau, lève de la main gauche un bâton, en forme de massue, sur Abel, qui tombe, en protestant par un geste dirigé vers le ciel.

« Consurrexit Caïn adversus fratrem suum Abel et interfecit eum. » (*Genes.*, IV, 8.)

N° 10. Caïn, sa massue au poing, chancelle quand il entend Dieu qui l'appelle et qu'il voit sa main, à deux doigts fermés, qui est le signe de la parole et, en plus, ici de la malédiction.

« Et ait Dominus ad Caïn : Ubi est Abel frater tuus ?... Dixitque ad eum : Quid fecisti ? Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Nunc igitur maledictus eris super terram [1]. » (*Genes.*, IV, 8-11.)

N° 2. Isaac est agenouillé, nu, les mains croisées, sur le bûcher disposé en forme d'autel. Abraham lève son glaive pour le frapper et tient son fils par les cheveux. Mais Dieu, de sa main emmanchée, fait encore le geste de l'allocution et l'arrête ; derrière le patriarche apparaît le bélier qu'il devra sacrifier.

« Tulit (Abraham) quoque ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum : ipse vero portabat in manibus ignem et gladium... Et venerunt ad locum quem ostenderat ei Deus, in quo ædificavit altare et desuper ligna composuit, cumque alligasset Isaac filium suum, posuit eum in altare super struem lignorum extenditque manum et arripuit gladium ut immolaret filium suum. Et ecce angelus Domini de cœlo clamavit... dixitque ei : Non extendas manum tuam super puerum... Levavit Abraham oculos suos viditque post tergum arietem, inter vepres hærentem cornibus, quem assumens obtulit holocaustum pro filio. » (*Genes.*, XXII, 6-13.)

Ici ce n'est pas l'ange qui parle, mais Dieu lui-même.

N° 13. Jacob, chaussé et vêtu comme Abel, est couché et dort, la main droite appuyée sur sa tête. Près de lui se dresse une échelle, où monte un ange nimbé, qui se dirige vers le ciel constellé, où la main de Dieu l'accueille, abaissant l'index sur le pouce.

« Cumque venisset (Jacob) ad quemdam locum et vellet in eo requiescere post solis occubitum, tulit de

1. Sur un chapiteau du cloître de Moissac (Tarn et Garonne), sculpté au XIIIe siècle, Abel, ABEL, se tient à la droite de l'autel, où il présente son agneau : un ange sort d'un nuage et tend la main pour agréer l'offrande. Sur un autre autel, Caïn dépose une gerbe, GARBA CAINI : le démon s'en empare, DIABOLVS RECIPIT EAM. Irrité de ce résultat, il renverse son frère et le tue : CAIN OCCIDIT ABEL. Dieu descend alors sur la terre, accompagné d'un ange tenant ouvert le livre de vie, où le nom du fratricide sera inscrit parmi les réprouvés, et lui dit : CAIN VBI EST ABEL FRATER TVVS. Et Caïn, levant sa main, comme s'il prêtait serment, répond : NESCIO. (Lagrèse, *Étude hist. sur Moissac*, t. III, pp. 373-375.)

lapidibus qui jacebant et supponens capiti suo, dormivit in eodem loco. Viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens cælum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam et Dominum, innixum scalæ, dicentem sibi : Ego sum Dominus Deus Abraham patris tui et Deus Isaac; terram in qua dormis tibi dabo et semini tuo eritque semen tuum quasi pulvis terræ, dilataberis ad occidentem et orientem et septentrionem et meridiem et benedicentur in te et in semine tuo cunctæ tribus terræ. » (*Genes.*, XXVIII, 11-14.)

Comme au revers, un ange en représente ici plusieurs et étant seul, il monte, afin de pouvoir entendre la parole de Dieu et la rapporter ensuite à Jacob.

N° 14. Jacob a dressé un autel en pierre, et debout, il le consacre en versant sur sa table circulaire une fiole pleine d'huile.

« Surgens ergo Jacob mane tulit lapidem quem supposuerat capiti suo et erexit in titulum, fundens oleum desuper (1). » (*Genes.*, XXVIII, 18.)

N° 5. Jacob, vêtu d'une tunique courte, s'élançant de deux collines à sommet boisé, qui constituent son domaine (2), lutte avec l'ange, pieds nus et nimbé, une aile baissée et l'autre volante, qui le touche à la cuisse.

« Mansit solus et ecce vir luctabatur cum eo usque mane. Qui cum videret quod eum superare non posset, tetigit nervum femoris ejus et statim emarcuit. Dixitque ad eum : Dimitte me, jam enim ascendit aurora. Respondit : Non dimittam te nisi benedixeris mihi. Ait ergo : Quod est nomen tibi? Respondit : Jacob. At ille : Nequaquam, inquit, Jacob appellabitur nomen tuum, sed Israël, quoniam si contra Deum fortis fuisti, quanto magis contra homines prævalebis !... Et benedixit ei in eodem loco. » (*Genes.*, XXXII, 24-29.)

N° 1. Ici commence l'histoire de Joseph, qui comprend plusieurs tableaux. Joseph est couché, appuyé sur son coude, la tête dans sa main. Il voit en songe sept gerbes qui s'inclinent vers lui et, une autre fois, le soleil, la lune et cinq étoiles qui le contemplent. Il est adossé à un édicule ou porte, dont la baie rectangulaire est flanquée de colonnettes torses, si communes dans l'architecture médiévale et surmontée d'un gâble à crochets sur les rampants.

« Israël autem diligebat Joseph super omnes filios suos, eo quod in senectute genuisset eum fecitque ei tunicam polymitam. Videntes autem fratres ejus quod a patre plus cunctis filiis amaretur, oderant eum nec poterant ei quidquam pacifice loqui. Accidit quoque ut visum somnium referret fratribus suis, quæ causa majoris odii seminarium fuit. Dixitque ad eos : Audite somnium meum quod vidi : Putabam nos ligare manipulos in agro et quasi consurgere manipulum meum et stare vestrosque manipulos circumstantes adorare manipulum meum. Responderunt fratres ejus : Numquid rex noster eris aut subjiciemur ditioni tuæ? Hæc ergo causa somniorum atque sermonum invidiæ et odii fomitem ministravit. Aliud quoque vidit somnium, quod narrans fratribus ait : Vidi per somnium quasi solem et lunam et stellas undecim adorare me. Quod cum patri suo et fratribus retulisset, increpavit eum pater suus et dixit : Quid sibi vult hoc somnium quod vidisti? Num ego et mater tua et fratres tui adorabimus te super terram ? Invidebant ei igitur fratres sui, pater vero rem tacitus considerabat » (*Genes.*, XXXVII, 3-11).

Joseph est ici à l'âge adulte, époque de sa vie où se réalisera le songe prophétique.

N° 3. Jacob est vieux et couché sur son

1. Ciampini s'est étrangement mépris sur cette scène, faute d'avoir remarqué le geste de Jacob et la fiole d'huile qu'il renverse : « In infimo autem loco crucis, Ruben, ni fallor, indicatur, qui ad cisternam reversus *non invenit puerum*. Nisi asserere velimus quod antecedentis arcæ continuationem historiæ designet, nempe Jacob in orientalem perrexisse terram ibique puteum invenisse » (p. 46).

On lisait dans le *Monde* du 22 juin 1887 :

« Le trône de la reine d'Angleterre a une histoire qui mérite d'être rappelée. Les Écossais, au temps de leur indépendance, se servaient, pour le couronnement de leurs rois, d'une pierre que la légende faisait remonter aux origines les plus anciennes ; à en croire la tradition qui avait cours en ce temps-là, c'est sur cette pierre que Jacob reposa sa tête à Bethel. Ce qui est vrai, ainsi que le raconte une publication spéciale faite par les soins des directeurs de la *Pall Mall Gazette*, c'est que cette pierre était pour les Écossais un objet de vénération. Lorsque Édouard Ier conquit l'Écosse, il s'empara de la précieuse relique et l'emporta en Angleterre, où elle fut placée dans Westminster-Abbey. C'était en 1297 ; elle y est restée depuis. Édouard le Confesseur fit exécuter en chêne un magnifique fauteuil destiné à contenir cette pierre. Depuis, ce fauteuil a servi au couronnement de tous les rois d'Angleterre. Il vient d'être décoré de nouveau pour servir au jubilé de la reine Victoria. »

2. « Ait : Castra Dei sunt hæc et appellavit nomen loci illius Mahanaïm, id est castra. » (*Genes.*, XXXII, 2.)

lit. Il envoie vers ses frères le petit Joseph, qui a l'air d'un enfant. L'appartement est décoré, au fond, de deux arcades à crochets, l'une en accolade, l'autre en triangle. Ciampini s'est mépris sur l'interprétation du sujet : « Isaac lecto decumbens Jacob benedictionem impertit. » (P. 46.) Le geste n'est pas celui de la bénédiction, mais d'un ordre donné, le bras tendu et l'index dirigé vers le but à atteindre; Joseph tend aussi le bras droit, comme pour dire qu'il accomplira fidèlement le mandat qui lui est confié. La scène est très bien spécifiée dans la Genèse:

« Cumque fratres illius in pascendis gregibus patris morarentur in Sichem, dixit ad eum Israël : Fratres tui pascunt oves in Sichimis ; veni, mittam te ad eos. Quo respondente : Præsto sum, ait ei : Vade et vide si cuncta prospera sint erga fratres tuos et pecora, et renuntia mihi quid agatur. » (XXXVII, 12-14.)

N° 7. Joseph, un bâton sur l'épaule, marche sur l'indication d'un homme qu'il a rencontré et qui lui montre de la main le lieu qu'il cherche.

« Missus de valle Hebron, venit in Sichem invenitque eum vir errantem in agro et interrogavit quid quæreret. At ille respondit : Fratres meos quæro, indica mihi ubi pascant greges. Dixitque ei vir : Recesserunt de loco isto, audivi autem eos dicentes : Eamus in Dothain. Perrexit ergo Joseph post fratres suos et invenit eos in Dothain. » (XXXVII, 14-17.)

Faut-il voir les marchands qui achetèrent Joseph dans les deux personnages que j'ai classés plus haut sous le n° 7? La chose est possible, mais moins probable.

« Et prætereuntibus Madianitis negotiatoribus, extrahentes eum de cisterna, vendiderunt eum Ismaëlitis viginti argenteis, qui duxerunt eum in Egyptum. » (XXXVII, 28.)

Je fais ces citations, malgré leur longueur, pour montrer comment le texte sacré a guidé l'orfèvre jusque dans les moindres détails et aussi pour éviter au lecteur l'ennui de consulter la Bible à tout propos afin de s'assurer de la fidélité de la concordance entre le fait écrit et le fait représenté. C'est en archéologie, la méthode la plus sûre et aussi la plus expéditive.

N° 9. Joseph arrive, un paquet sur l'épaule au bout d'un bâton. Un mouton s'approche de lui comme s'il le reconnaissait. Ses frères l'ont aperçu de loin : ils ne sont que quatre. Ruben est assis, près de son troupeau, couché et représenté sommairement par deux brebis ; il cause avec ses frères qui se sont levés et prend la défense de l'innocent.

« Qui cum vidissent eum procul, antequam accederet ad eos, cogitaverunt illum occidere. Et mutuo loquebantur : Ecce somniator venit, venite, occidamus eum et mittamus in cisternam veterem... Audiens autem hoc Ruben, nitebatur liberare eum de manibus eorum. » (XXXVIII, 18-21.)

Trois des frères, se tenant à l'écart, sans la participation de Ruben, ont déjà saisi Joseph et lui ont enlevé son manteau, lui laissant sa tunique, ce qui est contraire à l'histoire et au symbolisme, car il fut entièrement dépouillé de ses vêtements.

« Confestim igitur ut pervenit ad fratres suos, nudaverunt eum tunica talari et polymita. » (XXXVII, 23.)

La tunique qui lui reste n'est nullement *talaire*, puisqu'elle ne lui descend qu'aux genoux : le manteau est sensiblement plus long, quoiqu'il laisse encore les jambes à découvert.

N° 8. Les frères sont ici au nombre de sept, ce qui prouve que l'artiste en a mis plus ou moins suivant l'espace dont il disposait, sans avoir la prétention de figurer la totalité. Deux d'entre eux le descendent, vêtu de sa tunique, en le tenant par les deux bras, dans une citerne hexagonale, portant un muffle de lion à la partie antérieure pour déverser l'eau et élevée sur un soubassement étoilé, soit que le crime ait été accompli à la faveur des ténèbres, soit qu'il présage la gloire future de la victime.

« Miseruntque eum in cisternam veterem, quæ non habebat aquam. » (XXXVII, 24.)

N° 6. Joseph est assis sur un siège à dos-

sier recouvert d'étoffe, adossé à un panneau d'architecture terminé par un gâble à crochets: il est imberbe et fait de la droite le geste de l'allocution. Un personnage âgé se tient debout à sa droite et semble prendre part à la conversation: c'est un des dignitaires de la cour. Devant le trône s'avancent les frères, au nombre de sept: leur attitude est celle de la joie. Ciampini s'est encore mépris sur l'interprétation de cette scène :

« Israel, scilicet Jacob pater sedens, mater vero in janua stans, sermonem audiens illius, qui cum filiis Josephique fratribus stantibus alloquitur. » (P. 46.)

Tous ont la tunique longue, excepté Benjamin, qui est en avant et qui la porte courte.

« Igitur ingressus est Joseph domum suam, obtuleruntque ei munera, tenentes in manibus et adoraverunt proni in terram.... Attollens autem Joseph oculos, vidit Benjamin, fratrem suum uterinum et ait: Iste est frater vester parvulus? » (XLIII, 26-29.)

Sur la croix, nous ne voyons que l'élan du premier moment, qui sera suivi de l'*adoration.*

N° 4. La croix du Sauveur est plantée sur une colline herbue. La tête, entourée d'un nimbe crucifère recroiseté (1), incline légèrement à droite, ce qui est le signe de la mort (2). Les reins sont couverts par une large draperie en jupon, et les pieds, percés d'un seul clou, posent sur une tablette. La traverse de la croix est surmontée, à droite, du soleil, à figure humaine, sans rayons et, à gauche, de la lune, croissant montant. La Vierge et saint Jean nimbés assistent à l'agonie: les cheveux épars et le bras tendu, Marie manifeste une douleur expansive; saint Jean, plus calme, porte sa main à sa tête. Comme le veut l'iconographie, les pieds sont chaussés ou nus, suivant la qualité de la personne.

Sur la face de la croix domine la double idée du sacrifice et du triomphe, figurés dans l'ancienne loi et réalisés dans la nouvelle. Tout converge vers la crucifixion, centre et but final de la composition. JÉSUS meurt sur le bois du supplice, il y consomme son sacrifice, qui se continue, dans la suite des âges, par celui de l'autel. Mais l'exaltation sur la croix n'est que le présage de celle qui suivra la résurrection glorieuse: la lutte sur la terre prépare le triomphe au ciel.

Reprenons en détail les figures historiques du drame sanglant du Calvaire. Caïn et Abel offrent à Dieu un sacrifice inégal. L'aîné présente une gerbe, mais Dieu la repousse, tandis qu'il agrée l'agneau du cadet. Le moyen âge a exprimé dans un vers rétrograde la portée de cette double offrande:

Sacrum pingue dabo, macrum non sacrificabo,

dit Abel, qui préfère avec raison le *gras* au *maigre;* mais Caïn réplique, en disant à rebours:

Sacrificabo macrum, non dabo pingue sacrum (1).

En effet, ce que Dieu demande, ce n'est pas le *pain*, quoiqu'il soit une des figures de l'Eucharistie, mais la *chair*, qui se substituera

1. Didron a fait graver dans les *Annales archéologiques*, t. I, p. 9, fig. 13, d'après Bosio, *Roma sotterranea*, p. 827, l'« Agneau de Dieu », dont le nimbe « est d'abord crucifère, comme celui de plusieurs autres agneaux, mais qui, en outre, offre chaque croisillon recroisé. » Cette peinture ne peut pas être antérieure au XIIIe siècle ; quoi qu'il en soit, elle représente bien un type romain.

Le contre-sceau du chapitre de Notre-Dame de la Couronne, au diocèse d'Angoulême, en 1339, porte une croix pattée sur laquelle est posée une tête d'homme, avec cet exergue : ✠ DEVS EST HOMO. La tête signifie l'humanité du Christ et la croix sa divinité, parce qu'elle tient lieu ici du nimbe crucifère qui lui appartient comme Dieu. (Mallat, *Sigillogr. ecclés. de l'Angoumois*, p. 16.)

2. « Et inclinato capite, tradidit spiritum. » (*Joan.*, XIX, 30.)

1. Ce vers date du XIe siècle et se trouve dans le *Textus sacramentorum*, qui le fait précéder de cet autre qui en précise la signification :

Quod retrahis ori da Christo de meliori :

au pain transsubstantié [1]. Une patène allemande du XIIIe siècle l'a dit en termes énergiques : Le vide de l'âme ne se remplit pas par le pain, mais par la chair :

Est caro non panis, qua mens reparetur inanis.

Caïn jaloux frappe Abel avec le bois : le Christ meurt aussi sur le bois. Abel est le juste par excellence, l'innocent qui succombe sous la colère de son frère :

« Ab hac (sapientia) ut recessit injustus in ira sua, per iram homicidii fraterni deperit. » (*Sap.*, x, 3.)

Le Christ, dans l'Évangile, dit :

« Sanguis justus, qui effusus est super terram a sanguine Abel justi. » (*Matth.*, xxiii, 35.)

et saint Jean après lui, insiste sur l'idée de justice :

« Non sicut Caïn, qui ex maligno erat et occidit fratrem suum. Et propter quid occidit eum ? Quoniam opera ejus erant maligna, fratris autem ejus justa. » (*I Ep.*, iii, 12.)

Saint Paul le confirme en ces termes :

« Fide intelligimus aptata esse sæcula verbo Dei, ut ex invisibilibus visibilia fierent. Fide plurimam hostiam Abel quam Caïn obtulit Deo, per quam testimonium consecutus est esse justus, testimonium perhibente muneribus ejus Deo, et per illam defunctus adhuc loquitur. » (*Hebr.*, xi, 3-4.)

Aussi l'Apocalypse montre-t-elle l'Agneau divin, tué à l'origine même du monde :

« Quorum non sunt scripta nomina in libro vitæ Agni, qui occisus est ab origine mundi. » (xiii, 8.)

L'antienne de l'Office du Précieux Sang y fait allusion dans l'antienne du *Magnificat* :

« Accessistis ad Sion montem et civitatem Dei viventis, Jerusalem cælestem et testamenti novi mediatorem Jesum et sanguinis aspersionem melius loquentem quam Abel. »

Écoutons maintenant la tradition, qui retentit dans les paroles si expressives de saint Augustin, de saint Isidore et d'Honorius d'Autun :

« Tria maxime justitiæ præconia in Abel fuisse comprobantur, scilicet virginitas, sacerdotium et martyrium, in quibus Christi figuram primus gessit. » (Sanct.-Augustin., *lib. v ad Orig.*)

« Fuit autem Abel pastor ovium et Caïn agricola. Sed sicut Caïn sacrificium ex terræ fructibus reprobatur, Abel autem sacrificium ex ovibus et eorum adipe suscipitur, ita novi testamenti fides ex innocentia grata Deum laudans, veteris testamenti terrenis operibus anteponitur..... Post hec occiditur Abel, minor natu, a fratre, majori natu. Occiditur Xpc, caput populi, minoris natu, a populo judeorum, majori natu. Ille in campo, iste in calvarie loco. Interrogat Deus Caïn non tamquam ignarus eum a quo discat, sed tanquam judex reum quem puniat et dicit ubi esset frater ejus. Respondit ille nescire se, nec ejus esse se custodem. Usque nunquid nobis respondent judei cum eis sanctarum scripturarum voce interrogamus de Xpo ? — Illi se nescire Xpm respondent. Fallax enim Caïn ignorantia ; judeorum est falsa negatio. Essent autem quodammodo Xpi custodes, si Xpianam fidem accipere et custodire voluissent. Dicit Deus ad Caïn : Quid fecisti ? Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Sic arguit in scripturis sanctis vox divina judeos, habet enim vocem magnam sanguis Xpi in terra, cum eo accepto ab omnibus gentibus respondetur amen. Hec est vox clara, vox sanguinis, quam sanguis ipse exprimit ex ore fidelium, eodem sanguine redemptorum » [1].

« Abel agnum Deo in sacrificium obtulit ; a fratre innocens occisus occubuit ; sed sanguis ejus de terra clamorem extulit. Ita Christus corpus suum Deo Patri in sacrificium obtulit ; a judaico populo, suo fratre, innocens pro nobis occisus occubuit. Cujus sanguis de terra clamat, quia Ecclesia, suscepto ejus sanguine, laudes Deo resonat. » (Honor. Augustod., *Specul. Eccles.*)

A la même époque, l'évangéliaire allemand clôturait ce magnifique ensemble par Abel offrant au Christ en croix l'agneau de son sacrifice (*Annal. arch.*, t. VIII, p. 10) :

HEC DATA PER IVSTVM NOTAT IN CRVCE VICTIMA XPM

Qu'on ne s'étonne pas de voir cette victime déposée sur un autel, car la croix est qualifiée souvent dans la tradition ecclésiastique : *Ara crucis.*

C'est encore à la plaque allemande qu'il

1. Le *Textus sacramentorum* a ces quatre vers sur ce sujet :

« Constat in altari carnem de pane creari.
Ille cibus Deus est, qui dubitat reus est :
Panis imitatur, specie remanente priori,
Sed non est talis qualis sentitur in ore. »

1. Commentaire de la Genèse, ms. n° 34, à la bibliothèque d'Angers. On lit au début : « In nomine Dei summi incipit prefatio sancti Isidori. »

convient de recourir pour avoir la signification précise du sacrifice d'Abraham, qui immole un bélier au lieu de son fils Isaac :

SIC CRVCIS ES XPE PORTITOR CEV LIGNI PORTITOR ISTE
HOC ARIES PREFERT QVOD HOMO DEVS HOSTIA DEFERT

Isaac porte lui-même le bois qui, dressé sur la montagne, deviendra l'autel de l'holocauste. Le Christ, après avoir péniblement traîné jusqu'au Calvaire le bois de sa croix, s'y immole pour le salut du genre humain : il est victime, *hostie* de propitiation, comme le bélier qui le figure si longtemps à l'avance.

Nous pouvons suivre, à travers les âges, le développement graduel de la même pensée :

« Isaac cum ligno reservatus, ariete oblato in vepre cornibus hærente et Christus suis temporibus lignum humeris suis portavit, inhærens cornibus crucis, corona spinea in capite ejus circumdata. » (Tertull., *Lib. contra Judæos*, cap. 13.)

« Hieronymus presbyter scripsit ab antiquis et senioribus Judæis se certissime cognovisse quod ibi immolatus sit Isaac, ubi postea Christus crucifixus est. » (S. August., *Sermo LXXI de Tempor.*)

« Et perducunt eum in Golgotha, quod interpretatur Calvaria. Tradunt Judæi quod in hoc montis loco immolatus est aries pro Isaac : ut ibi decolletur, id est Christus a carne sua carnali, videlicet Judæa, separetur. » (*S. Hieronym.*)

Le sens mystique d'Isaac résulte de ce texte de saint Ambroise :

« Offert progeniem sanctis altaribus Habram,
patris ei est pietas caro non parcere nato. »

Le dernier vers fait allusion à ce que disent saint Jean et saint Paul :

« Sic Deus dilexit mundum ut Filium suum unigenitum daret. » (III, 16.) — « Qui etiam proprio Filio suo non pepercit. » (*Rom.*, VIII, 32.)

A la fin du VIIIe siècle, rapporte le vénérable Bède, saint Benoît Biscop fit peindre, en Angleterre, l'église de Saint-Paul.

« Imagines ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli apostoli de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas exhibuit, verbi gratia Isaac ligna quibus immolaretur portantem et Dominum crucem in qua pateretur æque portantem, proxima super invicem regione pictura conjunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato, Filium hominis in cruce exaltatum comparavit. » (*Vit. quinque abbatum.*)

Adam de Saint-Victor, au XIIe siècle, consacre la moitié d'une strophe, dans la séquence de Pâques, à l'enfant du rire, dont la *Clavis* de Méliton dit :

« Isaac, *risus*, qui in typo Salvatoris a Patre in sacrificio oblatus est. »

« Puer, nostri forma risus,
Pro quo vervex est occisus,
Vitæ signat gaudium, »

ce qu'un traducteur du XVe siècle a mis ainsi en français : « L'enfant Isaac, pour qui le mouton fu occis, nous sénéfie JHESU apportant joie de vie. »

Jacob voit l'échelle mystérieuse et verse de l'huile sur la pierre du sommeil pour en faire un autel. Il y a connexion entre ces deux faits : l'échelle est la croix, plantée sur la terre et atteignant au ciel ; l'autel est aussi cette même croix sur laquelle le Christ s'est endormi, et cet autel, sa demeure après qu'il a établi le sacrement de l'Eucharistie, où il renouvelle l'immolation du Calvaire et se donne en nourriture, devient effectivement l'échelle qui conduit au ciel.

Adam de Saint-Victor, toujours si précis, l'a dit éloquemment dans la séquence de l'Invention de la Croix :

« Hæc est scala peccatorum
Per quam Christus, rex cælorum,
Ad se traxit omnia. »

Le Pontifical Romain, dans les prières de la consécration d'un autel, fait valoir le texte même de la Genèse en l'enchâssant dans son interprétation officielle :

« Singulare illud propitiatorium in altari crucis pro nobis redimendis oblatum, in cujus præfiguratione patriarcha Jacob lapidem erexit in titulum, quo fieret sacrificium et portæ cæli desuper aperiretur oraculum.» — « Erit mihi Dominus in Deum et lapis iste quem erexi in titulum et vocabitur domus Dei et de universis quæ dederis mihi decimas et hostias pacificas offe-

ram tibi. » — « Mane surgens Jacob erigebat lapidem in titulum, fundens oleum desuper, votum vovit Domino : vere locus iste sanctus est et ego nesciebam. » — « Vidit Jacob scalam, summitas ejus cælos tangebat et descendentes angelos et dixit : Vere locus iste sanctus est [1]. »

Dans la vie de Joseph, il y a cinq faits saillants : L'envoi par son père, le mauvais accueil des frères, la mise dans la citerne, la vendition aux Ismaélites et la sublimation. De même, le Christ fut envoyé sur la terre par son Père, mais les siens ne le reconnurent pas, comme dit saint Jean: « In propria venit et sui eum non receperunt » ; Judas le vend aux Juifs ; après qu'il est sorti du tombeau, vainqueur de la mort, il s'assied à la droite de son Père, ainsi que chante l'Église dans le *Gloria in excelsis* : « Qui sedes ad dexteram Patris... Tu solus altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Patris.»

Voici maintenant le triple enseignement des Pères, des auteurs ecclésiastiques et de l'archéologie :

« Procuratur Joseph sponsus ut iste in illo Joseph Christi figuram impleat passionis. Joseph prophetalibus somniis incurrit zelum, Christus propheticis visionibus suscepit invidiam. Joseph missus in lacum mortis, vivus emergit e lacu ; Christus, mortis sepulcro datus, vivus remeat a sepulcro. Joseph venumdatus est, pretio taxatus est Christus. Joseph traducitur in Ægyptum, ad Ægyptum fugatur Christus. Joseph esurientibus populis panem copiose ministrat, Christus cœli pane manentes orbe toto exsaturat nationes. Sic lucet cur Joseph iste cœlestis sponsi typum prætulerit, portaverit imaginem, ambulaverit in figuram.» (*S. Petr. Chrysolog.*)

Joseph vendu par ses frères figure la trahison de Judas, écrivait Elpidius à la fin du Ve siècle :

« *Joseph a fratribus venditur.*
Hic conjuratos germanum vendere fratres
Cogit livor edax, prosunt contraria justis.
Hoc opus est divinum, qui modo vendit adorat.
Christus a Juda venditur.
Nummi dira fames compellit vendere Judam
In pœnam regale caput commercia tanti
Sanguinis exiguo peragit mens improba lucro. »

« Joseph exit de cisterna :
Christus redit ad superna
Post mortis supplicium ».
(Adam de St-Victor, Séq. *Zima vetus.*)

« Respice, Domine, sancte Pater, de sanctuario tuo et de excelso cœlorum habitaculo et intuere hanc sacrosanctam hostiam quam tibi offert magnus pontifex noster, sanctus puer tuus Dominus Jesus, pro peccatis fratrum suorum et esto placabilis super multitudine malitiæ nostræ. Cognosce, Pater, tunicam filii tui Joseph. Heu ! fera pessima devoravit eum et conculcavit in furore suo vestimentum ejus, ecce quinque scissuras lamentabiles in eo reliquit. » (*Serm. S. Bernardi, in festo de SS. quinque plagis D. N. J. C.*)

L'enseignement le plus complet se trouve dans le manuscrit de l'abbaye de Nouaillé, qui date du XIIIe siècle et appartient à la bibliothèque de Poitiers :

« *Quid significat historia Joseph.*
Per Jacob Patrem, per Joseph concipi Xpm,
Per fratres ejus Judeos. A patre Joseph
Fratribus est missus, Judeis a Patre Xpc.
Hi sunt in Dothain, Dothain defectus: utrique
Sunt in defectu; fratres fratri machinantur
Mortem, Judei Xpo. Spoliatur uterque.
Ingreditur Joseph cisternam, Xpc Avernum.
Venditur Hismaelitis hic, et gentibus ille.
Per sacre fidei commercia ductus Egiptum
Est Joseph, Xpique fides est nota per orbem ».

Sur la tapisserie de la Chaise-Dieu, tissée au XVe siècle, la descente de Joseph dans la citerne a pour pendant la mise du Christ au tombeau.

« Joseph veste talari a fratribus suis exutus
In veterem cisternam mittitur ab illisque absconditur
Ita Xpus a Judeis vita corporali privatus
A suis discipulis Joseph et Nicodemo sepelitur [1].
Non dabis sanctum tuum videre corruptionem. Ps. xlj
Erit sepulchrum ejus gloriosum. Esaie xl. »

Les Heures gothiques de Kerver, imprimées en 1494, mettent en parallèle, pour

1. « Cumque evigilasset Jacob de somno, ait : Vere Dominus est in loco isto et ego nesciebam. Pavensque : Quam terribilis est, inquit, locus iste ! Non est hic aliud nisi domus Dei et porta cœli..... Et lapis iste, quem erexit in titulum, vocabitur domus Dei. » (*Genes.*, XXVIII, 16-22.)

1. *L'Auvergne illustrée*, 1886, p. 103 ; *Annal. arch.*, t. XI, p. 37.

signifier la résurrection, la visite de Ruben à la citerne, où il ne voit plus Joseph et celle de Madeleine, éplorée, s'essuyant les yeux avec un mouchoir, au tombeau du Sauveur, dont elle constate la disparition. Ces deux textes bibliques élucident le rapprochement :

« Reversusque Ruben ad cisternam non invenit puerum. » (*Genes.*, XXXVII, 29.)

Quem diligit anima mea quesivi et non inveni. » (*Cant.*, III, 1.)

Didron terminait ainsi son article sur la croix du Latran : « Les lames d'argent, estampées en sujets sur les faces, ne sont, sur les côtés, relevées que de feuillages, rinceaux de feuilles à cinq lobes, bordés d'un cordon de perles » (*Ann. arch.*, t. XV, p. 437). Les perles sont un symbole de souveraineté et de richesse communiquée: elles conviennent parfaitement au Christ, roi des rois, et qui nous fait participer, par la rédemption et l'Eucharistie, à ses trésors spirituels. Il est aussi, comme il l'a déclaré, la vigne mystique, dont nous sommes les branches et dont le fruit est un des symboles les plus anciens d'une des deux matières du sacrifice de la nouvelle loi. « Ego sum vitis vera, vos autem palmites. » (*Joan.*, XV, 5.) Cette vigne nous rachète donc à la fois par son bois et son fruit. Aucune ornementation secondaire ne pouvait être mieux appropriée à une croix.

Didron a traité presque avec dédain la croix romaine, qu'il qualifie « plus intéressante que belle ». Il n'a pas tout à fait tort : cette pièce d'orfèvrerie n'est point un chef-d'œuvre comme exécution : les personnages sont longs et maigres, à mouvements raides et anguleux; l'ensemble accuse une certaine gaucherie et inexpérience. On a beaucoup vanté le progrès de l'art en Italie au XIIIe siècle: les statues de Chartres et de Reims ne craignent pas, quoiqu'elles soient anonymes, la comparaison avec les œuvres signées de Pise et de Florence. Il en est de même en orfèvrerie, j'estime nos orfèvres supérieurs en talent et originalité à celui qui a fabriqué la croix du Latran, certainement très curieuse sous le rapport du symbolisme, mais inférieure encore, comme idée, à la couverture de l'évangéliaire allemand. La croix est loquace, elle s'étend trop sur quelques traits, au détriment d'autres qu'elle néglige forcément ; de plus, dans un pays où les inscriptions sont si fréquentes, elle ne met pas le moindre mot pour expliquer les sujets, qu'il faut une certaine habitude pour déchiffrer. L'artiste rhénan, au contraire, a un vers léonin pour chaque personnage typique et toutes les figures convergent vers le Christ en croix placé au centre de la composition. Or, parmi elles, j'en note de très expressives et dont je regrette l'absence à Rome: Melchisédech, la bénédiction de Jacob, le sang de l'agneau, le frappement du rocher par Moïse, le serpent d'airain, le raisin de la terre promise, le tau inscrit au front et la veuve de Sarepta :

Mistica fert heros libamina rexque sacerdos.
Transverse palme recitant speciem crucis alme.
Sanguis in hoc poste populum tutatur ab hoste.
Fons silicis solidi cruor est salvans crucifixi (1).
Aspice serpentem tipicum populos redimentem.
Vecte crucem Xpm botro dic in cruce fixum.
Mors devitatur per tau dum fronte notatur.
Lecta duo ligna crucis edunt mistica signa.

III.

La seconde croix stationnale est gravée dans Ciampini, t. II, pl. XII et XIII, mais d'une manière si défectueuse qu'il est impossible d'en saisir la beauté et la richesse. Elle produit grand effet avec ses contours

1. « Quomodo biberunt? Percussa est petra de virga bis. Gemina percussio duo ligna crucis significat. » (*Hom. S. Augustini*, in *offic. de SS. Sacramento.*)

découpés, ses reliefs puissants et ses proportions considérables : $0^m,95$ de hauteur sur $0^m,82$ de largeur.

La matière est l'argent doré, repoussé et ciselé avec quelques niellures, et la forme, celle usitée dans l'Église latine, à quatre branches inégales, où la tige s'allonge beaucoup plus que la tête. Les bras ne sont pas droits, mais échancrés, avec un triangle en lignes courbes sur chaque côté. Les extrémités sont trèflées, à lobes arrondis et angles saillants aux points de jonction : or à chaque lobe est fichée une pomme de pin, ce qui peut rappeler les douze fruits de l'arbre de vie, car le pin est un des emblèmes bien connus de l'immortalité à cause de la résine qui imprègne ses tissus et en empêche la corruptibilité. De petites boules saillissent encore à la pointe des angles. Cette croix se classe donc dans la catégorie des croix pommetées et, si j'osais le dire pour me conformer à la langue héraldique, *repommetées*. Ces pommes multiples jouent un grand rôle dans l'orfèvrerie romaine et de ce genre est la croix qui termine la coupole de Saint-Pierre et que plaça l'architecte Fontana sur le lanternon ajouté par Sixte V pour faire pyramider l'œuvre gigantesque de Michel-Ange.

Les trèfles sont occupés par quatre sujets, qui sont la conséquence de la crucifixion. En haut : le Christ ressuscité, son étendard de victoire à la main et un rouleau dans l'autre, « Resurrexit sicut dixit », chante l'Église. Les soldats entourent, couchés, le tombeau qu'ils doivent garder. L'élan du Christ soulevant le couvercle les réveille.

A droite, Marie, nimbée, tombe en défaillance (1) : Saint Jean, aussi nimbé, la soutient dans ses bras.

1. Même défaillance, mais entre les bras des saintes femmes, sur le parement de Narbonne. (*Annal. arch.*, t. XXV, p. 103.)

A gauche, saint Jean, imberbe et faisant ici double emploi, se pâme de douleur. Deux soldats, dont un a le bouclier au bras, causent de ce qui se passe.

En bas, le Christ est mis au tombeau, saint Jean est aux pieds, les saintes femmes à l'arrière-plan et Joseph d'Arimathie à la tête. La Vierge, presque couchée sur le corps, l'embrasse au visage (1).

Au-dessous se lit la signature de l'orfèvre, Nicolas de Guardia Grelis et la date d'exécution, 1451, en gothique ronde, avec points séparatifs en forme de croisettes ou de S.

OPUS + NICOLAI + DEGUAR (2).
DIA + GRELIS s M s CCCCLI

La croix se termine par une *broche*, que surmonte une inscription en majuscules romaines, d'époque postérieure, qui indique la présence dans cette croix d'un morceau de la vraie croix :

DE - LIGNO - CRVCIS
D - N - IESV XPI

Le Christ est attaché, non pas directement à la croix, mais, suivant une coutume dont il existe des spécimens au musée chrétien du Vatican (3), à une croix plus petite et rapportée sur le fond. Cette seconde croix est *écotée*, comme on dit en blason, c'est-à-dire que c'est un tronc d'arbre dont les branches sont coupées, mais non complètement, car il reste quelque saillie au point de départ. Ce type, qui commence au XIIIe siècle, ne va pas plus loin que le XVe, où il est même une exception : nous sommes

1. Cette attitude réaliste se manifeste, dès le siècle précédent, sur le célèbre parement de Narbonne, qui est au Louvre. (*Annal. arch.*, t. XXV, p. 167.)

2. *De* est ainsi conjoint à *Guardia*, de manière à ne faire qu'un seul mot, ce qui est contraire à la forme même du nom.

3. Une seconde croix plus petite, rapportée sur la grande, se voit, au XIIIe siècle, sur une croix émaillée « des bords du Rhin », gravée dans l'*Orfèvrerie* de R. Ménard, p. 48 : le Christ y est accompagné, en haut, d'un ange, et aux deux côtés, de la Vierge et S. Jean.

donc ici à la fin de son emploi en iconographie [1].

Les pieds sont percés d'un seul clou, les bras allongés en Y; une large draperie couvre les reins et un nimbe crucifère atteste la divinité du mourant [2], proclamé par l'inscription gravée sur le titre *roi des Juifs* : Y. [3] N. R. I. (*Yesus Nazarenus Rex Iudæorum.*)

Trois autres particularités demandent à être signalées sur la face. Ce sont, en haut, le *pélican*, avec sa piété, sur son aire, emblème du sang versé pour la rédemption [4]; les deux anges, qui, à la traverse, volent et s'attristent [1]; la tête de mort, qui, sous

1. Voir, pour le XIIIe siècle, le crucifix de la collection Debruge (*Annal. arch.*, t. III, p. 357), l'ambon de Pistoie (t. XVIII, p. 317) et un crucifix sculpté à la cathédrale de Reims (t. XIV, p. 377) ; pour le XIVe, le tympan de la cathédrale de Poitiers, à la scène du jugement dernier et une croix de cuivre, au musée de Guéret ; pour le XVIe, le crucifix de la bataille de Lépante à la cathédrale de Barcelone. (*Rev du Mus.eucharist. de Paray*, 1887, p. 86.)

2. L'Église dit, à prime, dans le symbole de saint Athanase: « Qui licet Deus sit et homo non duo tamen, sed unus est Christus. Unus autem non conversione divinitatis in carnem, sed assumptione humanitatis in Deum. Unus omnino non confusione substantiæ, sed unitate personæ. »

3. Dans l'épigraphie médiévale, Y remplace souvent J ou I pour le nom de JÉSUS, écrit YHS. X. Barbier de Montault, *Œuvr compl.*, t. I, p. 273.

4. Le pélican niche souvent au sommet de la croix, à cause de la relation directe qu'il a avec l'arbre du salut. (V. le mot *pélican* dans la table des *Annales archéologiques.*) On le trouve ainsi, au XIIIe siècle, sur une miniature (*Rev. de l'Art chrétien*, t. V, p. 80), à Anagni sur un parement d'autel, et au XVe, sur la croix du Moûtier d'Ahun (*Rev. de l'Art chrétien*, 1886, p. 85) et sur la croix processionnelle de l'église de Trédos. (*Bullet. mon.*, 1886, p. 55.) M. Callier, expliquant la croix limousine, écrit que le pélican est « le symbole du Seigneur, qui nourrit ses enfants de l'Eucharistie ». Il suffit d'ouvrir les bestiaires pour y lire tout autre chose, par exemple, celui de Monza. (*Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 178.) En effet, jusqu'au XVIe siècle, le pélican a toujours été pris pour l'emblème du Christ mourant sur la croix et rendant la vie à l'humanité par l'effusion de son sang. Je l'ai surabondamment démontré dans les *Annales* de Didron, à propos du parement d'Anagni et de l'iconographie du chemin de la croix ; il ne sera pas inutile cependant d'y revenir en produisant de nouveaux arguments en faveur de cette thèse, qui est la seule vraie, d'autant plus que, tout récemment, le cardinal Lavigerie dit dans une Lettre pastorale : « J'ai pris pour symbole de mon ministère le pélican, qui ouvre ses veines pour donner à ses fils la nourriture de chaque jour. »

On chantait, dans certaines églises, le jour de Pâques, cette strophe de séquence (L. Gautier, *Les tropes*, t. I, p. 160) :

« Pelicano vulnerato,
Vita redit pro peccato
Nece stratis misera. »

Les frères Marnef, qui furent de célèbres imprimeurs du XVIe siècle, à Poitiers, avaient pris pour devise, autour du pélican : SINE SANGVINIS EFFVSIONE NON FIT REMISSIO.

En 1686, on fit à Limoges, pour la procession de la Fête-Dieu, un reposoir, où fut placé un pélican avec cette sentence : MORIENS FIT VITA PEREMPTIS (*Triomphe du St-Sacrement*, p. 23).

La Société des antiquaires de l'Ouest possède dans son musée un sceau du XVIIe siècle, où est gravé un pélican, avec cette légende : IVSQVE-A-MOVRIR-POVR-CE-QVE-IAIME.

Au musée d'Angers, sur une pale blanche brodée en soie de couleur et datant du commencement du siècle dernier, on voit, entouré des instruments de la Passion et debout au pied de la croix, le pélican qui se perce la poitrine et ses deux petits voletants vers les gouttes de sang.

Mais voici venir un autre courant d'idées, et quelque temps, le symbole reste indécis. J'en citerai trois exemples.

M. Léon Germain, décrivant un tabernacle du XVIe siècle, vers 1560, en Lorraine, remarque qu'il est terminé par « un pélican, emblème de la charité et du sacrement de l'Eucharistie. » (*Bastieux*, p. 17.) Les bas-reliefs du retable représentant la Cène, la Crucifixion et la Résurrection, il y a lieu d'hésiter sur la signification de l'oiseau symbolique à cette place ; au-dessus de la crucifixion, il se réfère évidemment à la rédemption, c'est-à-dire à la vie rendue aux morts ; mais, sur le tabernacle, il faut y voir le symbole de l'Eucharistie, où JÉSUS se donne en nourriture, et c'est là peut-être le plus ancien exemple de ce sens secondaire du pélican.

Le *Novum Testamentum*, édité en 1664, par François Coustelier, à Paris, débute par une gravure de Grignon, qui représente le pélican se perçant la poitrine pour revivifier ses petits par son sang, *per proprium sanguinem* et perché au sommet d'un palmier, *non commovebitur*, qui est accompagné de deux sources jaillissantes, de l'Esprit-Saint dans une auréole, *abluit* et d'un calice et d'une hostie, *alit*. Si le palmier fait songer à l'arbre de la croix, il faut convenir que l'hostie et sa devise nous reportent principalement à l'Eucharistie.

Le doute n'est pas possible à Rome, au XVIIe siècle, où le pélican, avec ses trois petits, orne le plafond de la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église cardinalice de Saint-Barthélemy en l'île.

Aux Cordeliers de Poitiers (*Bull. de la soc. des antiq. de l'Ouest*, 1886, p. 86), le lutrin était en forme de pélican: on le nommait même, à cause de cela, « le Pélican », expression qui vise à la fois le sacrifice de l'autel, renouvelé du Calvaire et le plus auguste des sacrements. En 1728, on disait aussi à Nevers : « le Pellican. » (Boutillier, *Archiv. paroiss. de Nevers*, p. 381.)

1. L'inventaire de la cathédrale de Montauban, en 1516, enregistre : « Une croix d'argent, commune, avec laquelle messieurs les religieux font tous les jours la pro-

les pieds du Christ, rappelle, non la mort vaincue, mais le crâne d'Adam, gisant sur le Calvaire et revivifié par le sang divin ([1]).

Le revers offre l'idée habituelle de la Majesté de Dieu ([2]), accompagnée des quatre évangélistes, dans cet ordre : en haut, saint Jean ; à droite, saint Luc ; à gauche, saint Marc et en bas, saint Matthieu. Chacun d'eux est assis et déroule un phylactère où est écrit, en gothique carrée, le commencement de son évangile :

In principio erat (verbum. S. Joann., I, 1.)
Fuit in diebus erodis (S. Luc., I, 5.)
Fuit iohannes in des (erto baptisans. S. Marc., I, 4.)
Liber generationis. I X (S. Matt., I, 1.)

On remarquera que les évangélistes sont placés à l'inverse de l'ordre tenu pour leurs évangiles, qui est: Matthieu, Marc, Luc et Jean. Chacun est accompagné de son attribut zoologique, ailé ([3]) : saint Matthieu, on ne sait trop pourquoi, est assisté de deux anges, dont un semble descendre du ciel.

Au milieu, la croix est renforcée par un carré, qui élargit ainsi la place où siège le Christ, assis, nimbe croisé en tête, vêtu d'une tunique et d'un manteau agrafé sur la poitrine, bénissant à trois doigts, les pieds posés sur un escabeau fleuronné et appuyant sur son genou gauche l'Évangile, écrit en gothique minuscule et ouvert à cet endroit :

ego *via. ve*
sum *ritas*
lux *et*
mundi *vita*

Les deux faces ont leur signification propre. En avant, c'est la vie terrestre et douloureuse ; en arrière, la vie céleste et triomphante. Dans cette seconde, le Christ se proclame *lumière*, *voie*, *vérité* et *vie*. La lumière et la vérité ne font qu'un, elles jaillissent de l'Évangile qui éclaire le monde.

« Erat lux vera quæ illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum... Et verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti a Patre, plenum gratiæ et veritatis. » (I, 9, 14.)

Saint Jean, en associant la grâce et la vérité, nous apprend que la lumière luit dans le monde sous la double forme de vérité qui instruit et de grâce qui sanctifie.

Le Christ est aussi la vie, non passagère mais perdurable : cette vie éternelle, il l'a assurée par sa mort sur la croix, qui nous montre aussi la voie. C'est pourquoi la croix, au chrétien en marche dans la vie, comme aux processions, le précède, étendard salutaire en qui il met son espérance : « Hæc est causa quare in supplicationibus crux præfertur, ut in illa gloriari nos, in illa spem nostram omnem defixam habere, illius fiducia nihil a Deo petentes impetrare posse, palam omnibus faciamus » ([1]). Suivant l'usage romain, le crucifix marche lui-même en tête du cortège, tournant ainsi le dos à ceux qui doivent le suivre et à qui il montre la voie.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

cession, garnie d'images, le crucifix, saint Jean, Notre-Dame et deux anges. » (*Bullet. de la soc. arch. de Tarn et Garonne*, t. XV, p. 265.) Et plus loin : « Item, la croix d'argent, avec deux anges, que l'on porte le dimanche à la procession par l'église. » (P. 271.)

1. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 467.

2. « Dixit Apostolus de Filio Dei hunc scilicet sedere *ad dexteram majestatis in excelsis.* (*Hæbr.*, 13.) Hoc est, juxta divum Ambrosium (*Serm.* 80), Pater Christo obtulit *Throni sui sublimem consessum et honoris gratia ad dexteram suam illum* æterna regni sede constituit. Sicut enim Christus Deus de Deo, Filius de Patre ac Deus verus de Deo vero, ita dictum est *sedere ipsum ad dexteram majestatis in excelsis;* in aula nempe cœlesti datus est Christo thronus regius, dignissimus atque honoratissimus, quippe qui thronus Patris throno vicinior. Et merito, namque docet idem Apostolus (*Ephes.*, I, 21) constitutum esse *Christum supra omnem principatum et potestatem et virtutem et dominationem et omne nomen quod nominatur, non solum in hoc sæculo, sed etiam in futuro.* » (*Ephemerid. liturg.*, 1888, p. 42.)

3. M. A. de Barthélemy m'a reproché dans la *Revue archéologique*, d'employer le mot *bœuf* au lieu de *veau*. Si l'on trouve à Trèves *vitulus*, d'anciens textes portent aussi *juvencus*. (*Annal. arch.*, t. XVII, p. 146-147.) Le bénitier de Milan, qui est du Xe siècle, dit *bœuf*, expression la plus commune et qui concorde mieux avec la représentation à l'âge adulte :

« Ore bovis Lucas divinum dogma remugit. »

1. Ciampini, p. 43.

Excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, dans le Nord de l'Allemagne. (2e article.) (V. 4me livr. 1888, p. 444.)

EN arrivant à Magdebourg passablement fatigués, — nous avions derrière nous une rude étape —, nous abordions une région nouvelle. Nos investigations allaient être portées dans une contrée très différente de celle que nous venions de parcourir, non seulement au point de vue géographique, mais particulièrement en ce qui concerne le domaine qui nous intéressait, celui des monuments de l'art. Peu de chose à noter au cours de notre route, où, nécessairement nous avons fait de notables sacrifices, négligeant, à droite et à gauche, bon nombre de localités petites et grandes renfermant des objets d'art d'un haut intérêt, des monuments dignes d'être examinés.On nous a signalé, chemin faisant, dans les villes où nous nous sommes arrêtés, à Lubeck, à Doberan, Wismar, Gustrow, etc., d'anciennes et importantes églises qui se trouvent dans leur voisinage, beaucoup d'entre elles encore en possession d'un mobilier antérieur à la Renaissance et notamment de riches retables d'autels. Il a fallu renoncer à tout cela. Après avoir côtoyé le lac de Schwerin, long d'une vingtaine de kilomètres, aux bords un peu plats, mais riants par la végétation qui les couvre, nous dépassons la ville de Schwerin,capitale du grand-duché de Mecklembourg et résidence de ses souverains. Notre train y fait halte, mais nous renonçons à visiter sa cathédrale, considérable pourtant, ornée de plaques tombales, etc., les églises où se trouvent encore des retables, ses musées et le palais des grands-ducs. Il nous importait d'arriver à Magdebourg le même soir.

En quittant la région du Nord nous avons dit adieu aussi à l'architecture en briques. Si, plus d'une fois dans les villes du bord de la Baltique, nous avons cru reconnaître des inspirations venues des Flandres dans l'art de bâtir ; si incontestablement, nous y avons constaté des peintures et des sculptures provenant de maîtres flamands, cette influence cesse complètement dans le centre de l'Allemagne. Nous allons voir des constructions romanes, entièrement inspirées par les règles et l'esprit monastiques et des monuments de style ogival où l'influence française devient sensible. Nous ne tarderons pas à nous rendre compte combien l'emploi de la pierre de taille exerce une action considérable sur le mobilier et le décor des églises. Nous ne verrons plus, qu'à titre d'exception infime, ces grands retables en bois, ces polyptyques magnifiques, où le tailleur d'images, le peintre et le doreur semblent concentrer sur un point déterminé du sanctuaire, sur l'autel, toutes les richesses, toutes les profusions de leur art. Avec l'usage de la pierre de taille naît une conception toute différente du décor dans l'esprit synthétique des maîtres de l'œuvre. Libre, par la nature des matériaux qu'il a sous la main, d'établir la statuaire dans les ébrasements des porches, dans les tympans des portes, ou le pourtour des chœurs, l'architecte disperse un peu partout les images et les histoires taillées dans la pierre, les liant comme en France, quoique à un moindre degré, d'une manière intime à la construction. La statuaire en bois, de petites proportions, groupée sur un seul point, semble être la compagne de l'architecture en briques : la statuaire en pierre de grandeur naturelle et reliée, organiquement pour ainsi dire, à la construction, est le décor de l'architecture en pierre. C'est là en grande partie le secret de cette multitude de retables polyptyques en bois que nous avons vus dans le Nord ; celui de la rareté de ces sortes d'autels dans le centre de l'Allemagne comme en France. Ajoutez à cela l'esprit de conservation des populations mecklembourgeoises pour les anciennes œuvres d'art de leurs sanctuaires. Un prêtre catholique, dont nous avons cité à différentes reprises le livre en voie de publication, a pu écrire naguère que, dans un grand nombre de paroisses protestantes où il s'est conservé des retables à volets du moyen âge, on a dépensé pour les restaurer et assurer leur conservation des sommes beaucoup plus considérables que l'on est souvent disposé à en affecter pour un autel majeur à faire à nouveau, dans mainte

paroisse catholique, d'ailleurs opulente (1). Quoi qu'il en soit à cet égard, il est certain que dans les contrées voisines de la Baltique, il existe encore de ces anciens retables par centaines ; dans la seule église de Sainte-Catherine à Lubeck, nous en avons pu compter douze.

En France où la magnificence de la statuaire s'étale souvent à plaisir à l'extérieur comme à l'intérieur des cathédrales, les peuplant de légions de figures en pierre, plus d'une province étendue ne saurait énumérer autant d'autels à retables que nous en avons vus dans cette seule église. Si cette rareté peut être attribuée en partie aux évolutions du goût, aux destructions de la Renaissance et de la Révolution, il convient cependant d'être équitable même envers ces ennemis de l'art de la période ogivale. En France, les magnificences et les profusions de la statuaire et des arts plastiques se sont de préférence développées à l'extérieur des cathédrales et des églises, et si les retables sculptés y sont aujourd'hui d'une si grande rareté, c'est que ce n'est pas de ce côté que l'imagier était appelé généralement à exercer son talent.

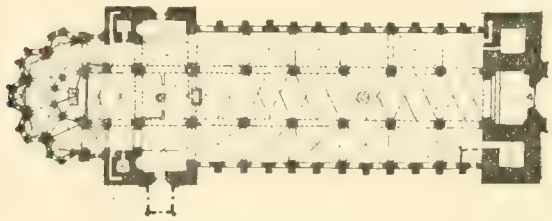
Magdebourg est le siège d'un ancien archevêché fondé par l'empereur Othon I et par Editha, sa femme. Ils y établirent l'abbaye bénédictine de Saint-Maurice en la dotant convenablement, et appelèrent Adalbert I, abbé de Weissenberg, à être le premier évêque du siège fondé en même temps. L'un des successeurs les plus illustres d'Adalbert fut saint Norbert, le fondateur de l'Ordre des Prémontrés; mais il ne fut point l'un des moins combattus, non seulement par son peuple, mais surtout par son clergé, peu disposé à accepter les réformes que le saint évêque avait jugées nécessaires. Plusieurs sièges que la ville eut à subir, mais notamment le sac et l'incendie lors de la prise de Magdebourg par Tilly, le 10 mai 1631, expliquent l'aspect moderne qu'elle a pris aujourd'hui. En réalité située dans un pays riche et bien cultivé, sur les bords pittoresques de l'Elbe, la ville est très florissante, mais en dehors de sa cathédrale, objet de notre visite, de quelques églises et du monument érigé à l'empereur Othon, elle n'a presque rien conservé de son caractère d'antiquité.

1. Muntzenberger, *Zur Kenntniss und Würdigung der Deutschen Altaere des Mittelalters*. L. I, p. 6.

Nous avions pris nos dispositions pour nous trouver à Magdebourg le dimanche, la ville nous offrant plus que la plupart des cités du Nord, des facilités pour l'accomplissement de nos devoirs de chrétien. On a restitué au culte catholique l'église Saint-Sébastien, édifice imposant de style roman. Mais après avoir assisté à la messe, force nous est d'attendre la fin des offices protestants, pour visiter la cathédrale. En attendant nous nous rendons à l'église de Notre-Dame, qui, dans ce moment n'est plus affectée à aucun culte, étant sur le point d'être livrée à une restauration qui, nous l'espérons, sera consciencieuse et intelligente. La construction de la crypte remonte à la fin du Xe siècle. Celle des vaisseaux date, à ce que l'on assure, de saint Norbert qui y fonda un monastère de Prémontrés. L'ensemble forme une belle basilique romane à trois nefs, véritable type, dont nous aurons l'occasion de voir des exemplaires divers à Halberstadt, à Quedlinbourg et à Hildesheim. Mais à part quelques statues abandonnées dans les coins, aucun objet mobilier n'appelle notre attention et notre exploration est bientôt terminée; nous nous dirigeons vers la cathédrale impatients d'aborder « le vray gibier de nostre estude ».

La cathédrale de Magdebourg est placée sous le vocable de Saint-Maurice et de Sainte-Catherine. Sa façade est imposante, mais un peu lourde; achevée au XVIe siècle, elle ne mérite pas un examen détaillé ; avant de pénétrer dans l'intérieur nous faisons le tour du monument, car nous venons de le dire, c'est dimanche et les luthériens dont nous entendons les chants avec accompagnement d'orgues, ont de longs offices. Nous profitons du temps pour jeter un coup d'œil sur les constructions qui entourent le temple, et nous pénétrons dans les cloîtres établis du côté méridional. Leurs quatre côtés renferment le cimetière de l'ancien chapitre. Ils n'ont pas la disposition ordinaire du parallélogramme, mais bien celle du trapèze. Si les dimensions paraissent exiguës en comparaison du monument imposant auquel ils sont accolés, il convient de se rappeler que l'on a conservé une partie des cloîtres de la première cathédrale détruite par un incendie en 1207, respectant généralement pour ces annexes l'emplacement primitif. La construction elle-même appartient visiblement à trois époques succes-

sives. Le côté méridional de style roman est le plus ancien ; le tracé des arcades est en plein cintre, les galeries sont couvertes en voûtes d'arête. Cette portion des cloîtres paraît avoir été édifiée vers 1130 et remonte très probablement au règne de saint Norbert. Lors de l'incendie de la cathédrale que nous venons de rappeler, les côtés du cloître adjacents à l'église souffrirent naturellement le plus de ce désastre, et trois côtés durent être reconstruits. On commença par la galerie orientale dont le style est conforme à celui du chœur. On édifia en même temps le *Refectorium* et le *Dormitorium*, à l'étage des cloîtres, affectés actuellement à la conservation des archives provinciales. La façade de cette construction tournée vers les cloîtres, était décorée de peintures murales dont des restes très intéressants existent encore ; on voit en effet entre les fenêtres, tracés en contours assez oblitérés, une série d'archevêques de Magdebourg, qui s'arrête à Eric de Brandebourg décédé en 1295. Vis-à-vis du portail de la cathédrale, donnant sur le cloître au Nord, se trouve une jolie chapelle faisant ressaut sur le cimetière et dont les parois sont pourvues de bancs de pierre ; elle a probablement contenu une fontaine. Au centre de l'ancien cimetière se trouvent les restes d'une lanterne des morts. Mais les chants ont cessé et le moment est venu de pénétrer à l'intérieur de la cathédrale.



Le plan est régulier et offre beaucoup d'analogie avec celui des cathédrales françaises. Tours fortement empâtées de la façade à l'Ouest avec narthex, triple nef à six travées, transepts modérément marqués terminés à l'Orient par des absidioles, chœur en abside avec ambulatoire et chapelles rayonnantes, tous les éléments d'une disposition normale s'y trouvent. Cependant la construction est loin d'être d'un jet et l'aspect extérieur, de même que les détails de l'intérieur, trahissent les différentes époques et les tâtonnements qui y ont laissé leur empreinte. La première pierre a été posée en 1208, mais la cathédrale ne fut consacrée que l'an 1363, par l'évêque Théodore, le jour de la fête des saints Simon et Jude.

La forme des piliers rappelle encore le principe roman, tandis que la configuration polygonale du chœur et les chapelles rayonnantes appartiennent franchement à la période ogivale. Le chœur qui, à l'intérieur, est d'une beauté remarquable, ainsi que les transepts et les chapelles, paraissent avoir été achevés dans la première moitié du XIIIe siècle, mais les nefs sont certainement d'une époque postérieure ; les tours de la façade n'ont même été achevées qu'en 1520. Le chœur est séparé des nefs par un jubé en pierre élevé en 1445 ; on y remarque un joli autel en pierre où l'on aperçoit encore de nombreuses traces de polychromie ; le retable est orné des statues de la sainte Vierge, de saint Maurice, des saintes Catherine et Madeleine. Un grand nombre de monuments funéraires se trouvent dans l'église. Othon le Grand et l'impératrice Editha y sont inhumés. La tombe de l'empereur est fort simple, composée d'un sarcophage en béton couvert d'une plaque de marbre ; enterré autrefois sous le sol du chœur, il a subi plusieurs visites. Le tombeau d'Editha est un travail du XVe siècle assez médiocre. Parmi les monuments les plus anciens et les plus remarquables est celui de l'archevêque Adalbert, mort probablement en 981. C'est un « gisant » coulé en bronze, placé sans doute originairement sur un cénotaphe, mais dressé aujourd'hui contre un pilier de l'ambulatoire. L'archevêque est représenté revêtu de ses ornements sacerdotaux, coiffé de la mitre, tenant la crosse épiscopale de la main gauche, bénissant de la main droite. Cet ouvrage passe pour avoir été coulé au commencement du XIe siècle. L'inscription qui s'y trouve ne nous apprend rien, ni sur l'évêque que l'effigie représente, ni sur la date du monument. De l'autre côté de l'ambulatoire, également dressée actuellement contre un pilier, se trouve la figure en bronze qui couvrait le tombeau de l'archevêque Frédéric (1142-1152). Ce tombeau doit avoir été érigé immédiatement après la mort de l'archevêque par son successeur l'archevêque Wichmann. Sous ce dernier prélat l'art de la fonte florissait à Magdebourg; les portes de bronze de l'église Sainte-Sophie à Nowgorod

y ont probablement été coulées ; au nombre des figures qui ornent les reliefs de cette porte se trouve celle de l'archevêque Wichmann ; le grand chandelier à sept branches que nous verrons à la cathédrale de Brunswick est de la même époque et sort peut-être des mêmes ateliers.

La cathédrale assez riche en tombeaux, possède encore la statue de l'archevêque Othon de Hesse, décédé en 1361, et d'autres œuvres de la statuaire, mais c'est dans la chapelle occidentale, entre les tours, que se trouve celui des monuments qui jusqu'à présent occupe dans l'histoire de l'art de la fonte en Allemagne, la place la plus considérable. Je veux parler du tombeau que l'archevêque Ernest de Saxe (✠ 1513) fit faire de son vivant par le célèbre maître fondeur de Nuremberg, dont c'est le premier travail connu (1). La date du travail et le nom de l'artiste nous sont révélés par l'inscription qui s'y trouve : *Gemacht zu Nurmberg von mir peter fischer rotgisser und ist vollbracht worden da zalt 1495.* Voici le texte d'une autre inscription que l'archevêque y avait fait mettre ; *Qualicumque me arte artificio manus elaborare terra tamen terram et quod Ernesti ex ducibus Saxonie Magdeburgensis archipresulis Germanie primatis ac Halberstadensis administratoris reliquum est tego. Ipse me vivus posuit et ex ere ut posteris pietatis et amoris sui memoriam reliqueret quam longissimam.* Le reste de l'inscription, gravée après la mort du prélat, donne des dates relatives à son règne, à sa vie et à sa mort.

L'effigie de l'évêque, surmontée d'un dais riche en détails du style dégénéré de la dernière période ogivale, revêtu de ses ornements pontificaux, tenant la crosse épiscopale à la main, est couchée les pieds appuyés sur un lion, sur un somptueux cénotaphe. Aux quatre angles, élevés sur des socles ajourés, sont figurés les emblèmes des Évangélistes ; l'aigle a disparu. Le cénotaphe est historié sur ses longs-côtés de statuettes d'apôtres drapées assez lourdement et qui ne rappellent en rien la série d'apôtres si souvent copiée et recopiée, que le même artiste devait créer plus tard pour la châsse de saint Sébald à Nuremberg. A la partie antérieure du cénotaphe, on voit la statuette de saint Étienne, et du côté opposé, celle de saint Maurice. Toutes ces figures, très bien exécutées comme travail en fonte, alternent avec des champs décorés d'armoiries. Le mausolée, malgré la richesse de composition de l'ensemble, est surtout remarquable par l'habileté technique et le soin extrême apporté par l'artiste à l'imitation de la nature. Non seulement la tête d'Ernest de Saxe paraît un masque moulé sur le vif, mais tous les détails des ornements liturgiques, la souplesse des tissus, le brocard de la chape, le décor de la mitre et les broderies des orfrois semblent vouloir entrer en lutte avec la nature ; mais déjà cet excès de profusion dans les détails et le manièrisme du style annoncent une époque de décadence.

Non loin de ce mausolée on aperçoit dans la même chapelle un chandelier à sept branches dont le travail est également attribué à Peter Vischer, mais qui, par sa forme et sa simplicité, semble remonter à une époque antérieure. Deux petites couronnes de lumière et un autel en pierre du XVe siècle méritent également de fixer l'attention. Dans le retable de cet autel divisé en deux zones se trouve le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean dans la zone supérieure, tandis que dans le registre inférieur on voit le Christ descendu de la croix entre un saint évêque et sainte Élisabeth faisant l'aumône.

C'est en sortant de cette chapelle que l'on a devant soi la vaste nef de l'église dans toute son étendue ; le jubé y forme un repos pour l'œil renvoyant à un plan plus éloigné les grandes lignes et les sombres profondeurs de l'abside du chœur.

Le visiteur, en parcourant l'église, y trouvera encore maint détail remarquable ; une jolie statue de la Vierge adossée à une colonne ; un autel avec retable en pierre consacré à la vie de sainte Élisabeth ; dans le chœur, des stalles du XVe siècle ; une série de chapiteaux du XIIIe siècle admirablement fouillés; dans l'ambulatoire des linteaux de porte dont la sculpture décorative est de tout premier ordre. Au chœur se trouvent, dans les trumeaux de la galerie ogivale, posées sur les chapiteaux des colonnes engagées, plusieurs grandes statues provenant de l'ancienne cathédrale brûlée en 1206. Ces figures, à l'air étrange et de style hiératique, portent encore de nombreuses traces de peinture. Plusieurs groupes de

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, nouvelle série, t. VI, p. 3.

proportions réduites, provenant également de la cathédrale primitive, ont été encastrés avec beaucoup de soin en dessous des baies du chœur, dans une jolie arcature ménagée pour les recevoir. Cette disposition, en ajoutant un trait original à cette partie du monument, prouve l'intelligente sollicitude du maître de l'œuvre pour la conservation de ces reliques provenant du monument qu'il était obligé de remplacer.

Nous quittons à regret cette cathédrale imposante, encore riche de monuments intérieurs de toute nature. Du côté nord de l'église, une grande place bordée de tilleuls, permet de voir dans son ensemble, la façade latérale de l'édifice. On y voit un porche spacieux, donnant sur le transept (1), et assez richement décoré de statuaire. Dans le tympan, au-dessus de la porte d'entrée, un haut relief représente les funérailles de la sainte Vierge ; dans l'ébrasement de droite, les cinq statues, grandeur naturelle, des vierges sages ; du côté opposé, les vierges folles. Ces statues paraissent avoir été posées après coup, un peu gauchement, et ne font pas corps avec l'œuvre de l'architecte, comme on est habitué à le voir aux porches des monuments de cette époque.

En passant sur le Vieux-Marché, nous apercevons, abritée sous un édicule de la Renaissance, la statue équestre d'Othon le Grand ; elle a été érigée en 1290, par le Magistrat de la ville, probablement comme marque des privilèges accordés à la cité. L'empereur, la couronne en tête, fièrement campé sur son destrier, est accompagné de deux femmes tenant des pennons à la main. On a voulu voir dans ces figures les deux femmes d'Othon le Grand, ce qui est une erreur manifeste ; on pourrait plutôt admettre qu'elles symbolisent les libertés accordées à la cité. Ce groupe est richement doré, et fait, sous l'édicule à colonnettes qui le protège et qui probablement a renouvelé au XVIe siècle un dais beaucoup plus ancien, infiniment meilleure figure que les statues isolées, hissées sur de banals piédestaux, de nos modernes illustrations où elles sont exposées à toutes les intempéries, arrosées par toutes les pluies, fouettées par les neiges et les grêles, visitées par les oiseaux. Il est vrai que beaucoup de ces grands hommes ne méritent pas plus de respect que notre époque ne sait leur en témoigner.

Mais l'heure du train est venue ; il s'agit de gagner Halberstadt.

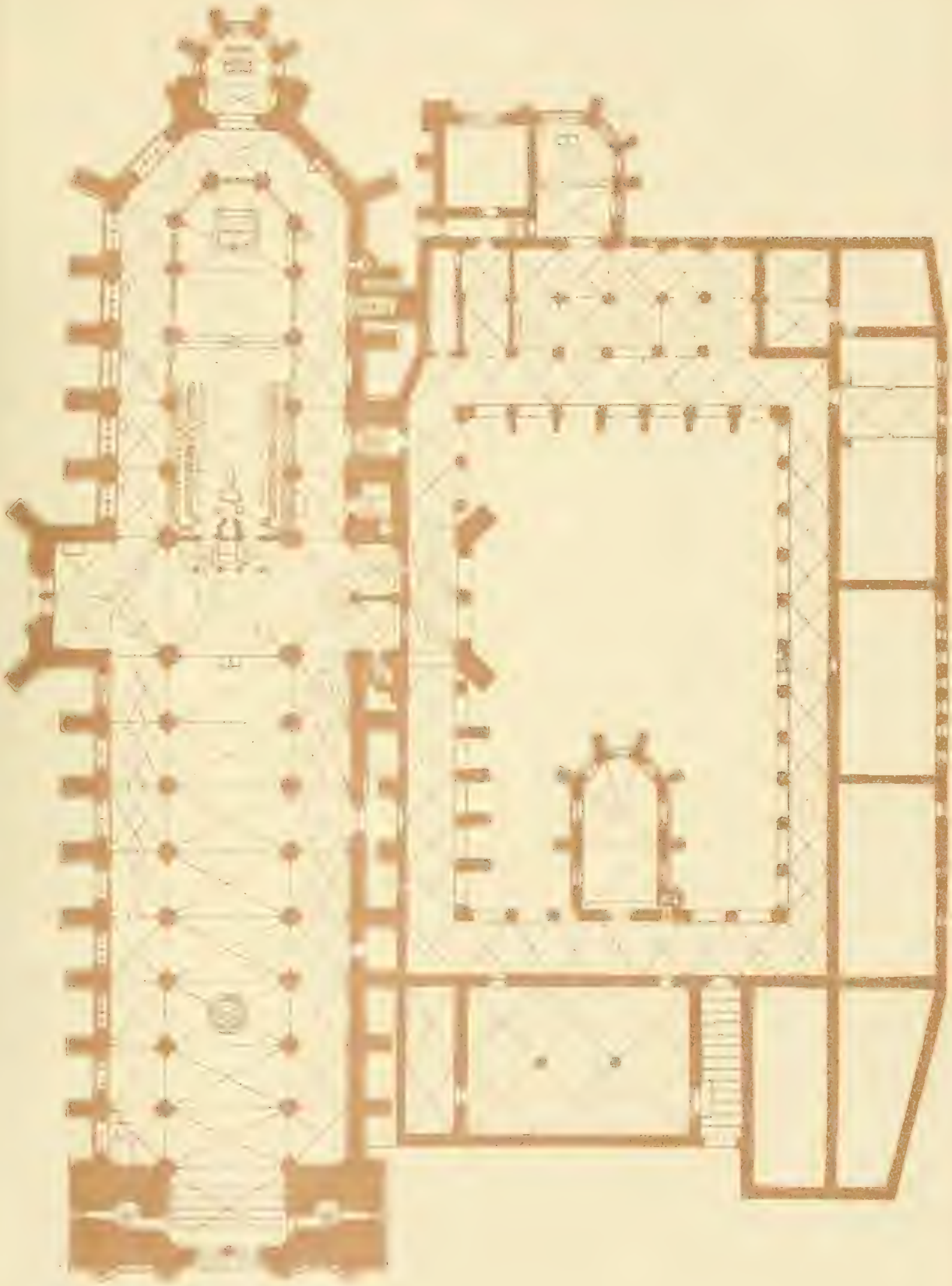
Halberstadt.

UN trajet d'une heure et demie nous conduit à destination.

Halberstadt est une de ces villes que les siècles paraissent avoir respectées, du moins dans les grandes lignes, pour la plus grande joie du médiéviste. Il y trouve réuni ce que souvent il cherche vainement ailleurs ; une importante cathédrale gothique possédant un riche mobilier ; un trésor formant un véritable musée, et un musée qui contient des trésors. Après la cathédrale ogivale, une belle église romane qui, malgré des reconstructions considérables et des restaurations, est restée passablement intacte dans son ensemble ; d'autres églises conventuelles et paroissiales qui ne sont pas sans intérêt ; des rues tortueuses bordées de maisons aux gables richement décorés, historiées de reliefs et ornées de légendes ; un *Rathaus* avec sa façade du XIVe siècle, flanquée d'un gigantesque Roland (haut de 4 m. 33) tout envahi par la végétation qui couvre une partie de l'hôtel-de-ville ; une place de marché qui ferait la fortune d'un peintre d'intérieurs de ville, tout cela dans un espace peu étendu — Halberstadt ne compte pas quarante mille habitants — tout cela d'accès assez facile au point de vue de l'étude. Si, à ces attraits archéologiques, vous ajoutez des hôtels convenables où le voyageur est d'ailleurs moins exploité que dans les villes du Nord, vous comprendrez les satisfactions de toute nature qui y attendaient notre Gilde. Elle voulait y mettre le temps bien à profit ; aussi nous nous mettons en route de bon matin, et notre première visite s'adresse à l'église la plus ancienne, celle de Notre-Dame qui se trouve d'abord sur notre route. Elle doit sa fondation à l'évêque Arnulf qui construisit aux premières années du XIe siècle une église consacrée à la Vierge Marie, dont presque rien, hormis la crypte, n'est resté. L'église actuelle a été rebâtie à peu près en entier par l'évêque Rodolphe, 1136-49.

L'église Notre-Dame est cruciforme ; elle a trois nefs divisées par deux rangs de six piliers

1. Voir notre plan.



Héliotypie A. Dunkelsbühler.

carrés de chaque côté; à l'extrémité septentrionale un narthex surmonté d'une tribune qui paraît de construction moderne ; de larges transepts avec absidioles à l'Est ; un chœur spacieux, naturellement exhaussé par la crypte, terminé par une abside semi-circulaire. C'est la partie la plus remarquable de l'édifice, le chœur offrant au point de vue de la disposition et de la décoration des particularités très intéressantes.

Aux deux côtés du sanctuaire, on voit encore les restes de la clôture qui le séparait du chœur, et qui sont certainement les vestiges des anciens ambons ; vers les transepts dont le sol est notablement en contrebas du chœur, la clôture de celui-ci est particulièrement remarquable par une série de figures en haut relief de style roman. Du côté de l'Évangile, on voit le Christ, et de chaque côté, trois apôtres. Ces figures, un peu plus petites que nature, sont assises sous une arcature posée sur des colonnettes ; en-dessous et au-dessus de cette arcature, deux frises d'une riche décoration végétale. Du côté de l'Épître on retrouve la même disposition, mais ici, c'est la sainte Vierge qui est entourée de six autres apôtres ; ceux-ci n'ont pas encore d'attribut distinctif, mais plusieurs d'entre eux tiennent des phylactères sur lesquels il y avait autrefois des textes tracés au pinceau. Ces reliefs sont exécutés au moyen d'une sorte de stuc très résistant, particularité dont nous retrouverons un second exemple dans l'une des églises d'Hildesheim. Le travail était complété par une riche polychromie et de petits anges peints dans les écoinçons des arcades, ce qui ajoutait encore à l'aspect solennel de cette décoration.

D'ailleurs l'église entière a été ornée de peintures à diverses reprises. Vers la fin du XIIIe siècle, la grande nef couverte jusque-là d'un plafond en bois, fut voûtée, et les peintures furent renouvelées à cette occasion. Mais en 1661, époque où le temple fut livré pour la seconde fois au culte protestant après les succès remportés par les Suédois, le puritanisme fit couvrir d'un lait de chaux les anciennes peintures murales. Cependant, après diverses vicissitudes où tour à tour le monument servit de magasin, de fabrique de cartouches et de lieu de détention pour les prisonniers de guerre, sa restauration fut décidée grâce à l'intervention du roi Frédéric-Guillaume IV et commencée en 1839. A cette époque, la voûte de la nef principale qui par son poids tendait à pousser au large les murs goutterots, fut remplacée par un plafond, conformément à la disposition primitive. Alors l'architecte restaurateur chercha aussi à débarrasser les anciennes peintures du badigeon qui les couvrait. On sait ce que ces sortes d'opérations ont de chanceux. Dans leur état actuel les peintures témoignent au moins du désir chez le peintre chargé de ce travail, de rester fidèle au style et à la tonalité des fresques anciennes.

Au surplus l'église offre encore un assez grand nombre de meubles et de détails instructifs pour l'archéologue. Je les indique à la hâte avec le regret de ne pouvoir les mettre sous les yeux du lecteur. Dans la sacristie, retable peint, à volets, rappelant l'école de Cologne ; les voûtes aussi sont décorées de peintures du XIVe siècle de même style, passablement oblitérées. Au chœur, mausolée en cuivre en haut relief de l'évêque *Rudolfus*, mitre en tête, la crosse épiscopale à la main gauche, bénissant de la droite. Candélabre posé sur trois lions et couronne de lumière, paraissant dater du XVe siècle. Stalles un peu lourdes, postérieures d'un siècle à peu près. Dans le transept, du côté de l'Évangile, on a suspendu l'ancienne croix de jubé du XIIIe siècle, d'un grand caractère, rappelant sous certains rapports la croix de Wechselburg que l'on considère à juste titre comme la plus belle croix de jubé de l'Allemagne (1). Dans le transept, du côté opposé, un autel du XVe siècle couvert par un lourd ciborium en pierre ; disposition d'une grande rareté dans ces régions.

L'église de Notre-Dame est, à l'extérieur, d'une simplicité qui n'exclut pas une certaine grandeur ; ses quatre tours carrées à la base, octogonales aux étages, forment un groupe imposant. A l'Ouest du bas-côté méridional s'élève une chapelle romane, avec sanctuaire de style gothique, qui a probablement servi de baptistère autrefois. Les anciens cloîtres entourent la façade occiden-

1. V. *Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem Saechsischen Erzgebirge* par Carl Andreae, pl. *33;* v. aussi le frontispice de la monographie : *Die Schlosskirche zu Wechselburg* par Josep Prill.

tale de l'église et la masquent par les constructions élevées sur ces cloîtres ; on ne peut la voir qu'en se rendant dans le préau entouré par les cloîtres.

La cathédrale est le monument le plus considérable de la ville; au premier aspect la disposition de l'ensemble et maint détail paraissent accuser une influence française; et, si cette église passe à juste titre pour remarquable, en Allemagne, elle serait reléguée au troisième ou au quatrième rang en France, comparée aux cathédrales de ce pays. Cependant, lorsqu'on revient des régions du Nord, la régularité du plan, la solennité des tours de la façade, l'élancement du chevet soutenu par des arcs-boutants dont plusieurs, comme à Reims, sont couronnés d'édicules abritant des anges, accusant par des divisions régulières les chapelles de l'ambulatoire logées entre les contreforts, — tout cela, en rentrant dans l'ordonnance régulière de la cathédrale telle que nos traditions nous la font concevoir, satisfait l'esprit autant que l'œil. Nous nous trouvons de nouveau sous le charme d'une architecture intimement liée à l'expansion de la foi chrétienne en Europe.

L'histoire de la cathédrale d'Halberstadt ressemble à celle d'un grand nombre d'autres cathédrales. Le monument s'élève sur un sol maintes fois consacré et où, pendant une période de plus de mille ans, des édifices ayant même destination se sont succédé les uns aux autres. La première cathédrale fondée par l'évêque Hildegrim — le premier aussi qui ait occupé le siège épiscopal (il régna de 804 à 827),—était consacrée au proto-martyr saint Étienne ; la construction fut achevée péniblement par les successeurs d'Hildegrim ; déjà en 991 cette bâtisse, probablement assez modeste, était remplacée par une autre dont la consécration se fit d'une manière très solennelle le jour de Saint-Gall, par l'évêque Hildewald, en présence d'Othon III, de la mère et de la grand'mère de cet empereur. Ce second édifice devint la proie des flammes en 1060. Une troisième cathédrale construite dans l'espace de 12 ans, fut également consacrée en présence d'un empereur, de Henri IV, en 1071 ; mais un siècle plus tard ce nouvel édifice devait à son tour être dévoré par l'incendie qui cette fois détruisit toute la ville prise d'assaut par les troupes de Henri le Lion guerroyant contre l'évêque Ulrich.

On n'a que peu de dates sur la construction actuelle ; elle dut être commencée dès la fin du XIIe siècle, l'évêque Gardulphe lui ayant donné en 1195 une cloche et des fonts baptismaux qui existent encore. Aussi, si la disposition générale de l'édifice offre de l'unité, il n'est pas difficile de reconnaître qu'une série de siècles ont participé à sa reconstruction. Le successeur de Gardulphe, l'évêque Frédéric II, consacra une partie de l'église en 1220, date à laquelle se rapporte sans doute la construction de la partie inférieure de la façade. Le chœur a été commencé en 1345, et ce n'est qu'un siècle et demi plus tard, en 1492, que Ernest II put consacrer solennellement l'édifice, en l'honneur de saint Étienne et de saint Sixte II. Enfin la partie supérieure des tours a été achevée plus tard encore ; on y trouve en effet le millésime de 1574.

Nous ne nous attarderons pas à décrire le monument qui, au point de vue architectural, ne semble pas offrir assez d'importance pour cela. Nous dirons seulement que c'est un édifice d'assez grandes proportions. La longueur est de 105 mètres, la largeur de 23. La voûte repose sur des faisceaux de colonnes qui s'élèvent à une hauteur de 25 mètres. Enfin la tour méridionale atteint une hauteur de près de 90 mètres. Le plan, comme nous venons de le dire, est assez régulier ; c'est celui d'une cathédrale à trois nefs, les bas-côtés très inférieurs à la nef centrale, les transepts bien marqués, le chœur entouré d'un ambulatoire avec chapelle de la Sainte-Vierge en hors d'œuvre à l'Orient.

La cathédrale d'Halberstadt se distingue par l'extrême richesse de son mobilier, par son trésor et une sorte de musée qui y est annexé. Ici je dois naturellement renoncer même à faire un inventaire tant soit peu exact ou détaillé : il est à regretter que l'on ne puisse renvoyer à aucune publication ; cet inventaire, que nous sachions, n'ayant jamais été dressé. Nous ne pouvons donc que signaler au courant de la plume une partie de ces richesses, omettant plus, peut-être, que nous ne renseignons. Il se trouve de tout dans cette église, et dans ses dépendances : Sculptures, peintures murales apparaissant de côté et d'autre, dinanderies, riches tentures, boiseries, lames funéraires, orfèvrerie, vêtements sacerdotaux des différents siècles du moyen âge, et même des objets de curiosité de toute nature.

Dès l'entrée dans la grande nef plusieurs objets sollicitent l'attention du visiteur. Ce sont d'abord les fonts baptismaux en marbre, reposant sur des lions, d'ailleurs très simples de forme, donnés en 1195 par l'évêque Gardulphe; une élégante couronne de lumière de l'an 1560, mais que son style ferait attribuer à une date plus ancienne. Le chœur est séparé de la grande nef par un jubé en pierre, assez massif malgré sa riche décoration sculpturale, et qui a seulement été achevé en 1508; plusieurs statues assez modernes ont pris la place des anciennes, et en général il offre peu de détails intéressants. Il n'en est pas de même de la *trabes* qui surmonte ce jubé et qui, taillée en bois de chêne recouvert encore en bonne partie de son ancienne polychromie, présente un ensemble iconographique assez compliqué et dont l'étude, à notre grand regret, aurait demandé plus de temps que nous ne pouvions en consacrer à cet objet, travail qui semble appartenir au milieu du XIIIe siècle. Au centre, se dresse la croix triomphale à laquelle est suspendu le divin crucifié; aux trois croisillons, des anges tenant des phylactères dont malheureusement les textes sont effacés; au bas de la croix la figure d'Adam sortant du tombeau pour recevoir les premières gouttes du sang réparateur; à droite du Christ sur la *trabes* la sainte Vierge posée sur un dragon, le serpent auquel la femme doit écraser la tête; à gauche, saint Jean foulant à ses pieds la figure d'un roi persécuteur. Deux anges semblent porter la croix, se réunissant à la place où devrait se trouver le croisillon inférieur. Plus loin sur la *trabes*, élevées sur des roues, deux figures de chérubins; sur la face de la *trabes* dirigée vers l'église sont représentés, en buste, dix apôtres, ce qui permet de croire que ce monument a subi des mutilations. Du côté opposé, visible du chœur, ce sont dix prophètes portant des phylactères. De ce côté, trois anges thuriféraires semblent soutenir le pied de la croix. Tout cet ensemble de grand style mériterait une étude approfondie.

Les deux portes du jubé donnent accès au chœur complètement séparé des ambulatoires par une clôture assez élevée, à laquelle sont adossés deux rangs de stalles du XVe siècle d'assez bon travail. Au-dessus des stalles, appartenant à des époques diverses, sont appendues des tentures sur lesquelles nous allons revenir. Le chœur a conservé son ancien appareil d'éclairage; une couronne de lumière du XVe siècle et trois candélabres en bronze à trois branches; le plus ancien date de l'an 1230. L'autel majeur n'offre pas d'intérêt.

C'est surtout par ses tapisseries que le chœur de la cathédrale d'Halberstadt jouit d'une légitime réputation parmi les archéologues allemands. Les plus anciennes de ces tentures remontent aux dernières années du XIIe siècle; elles rappellent comme style du dessin et comme sentiment de coloration, les miniatures des manuscrits exécutées sous l'influence byzantine. Les figures sont tracées au moyen de contours énergiques remplis ensuite par des teintes mises à plat, dans lesquels on retrouve cependant de côté et d'autre quelques indications d'ombre, ou si l'on aime mieux, quelques prétentions au modelé. Les procédés techniques, du moins à l'examen superficiel et rapide que nous avons pu faire, semblent rappeler celui des Gobelins. Malheureusement, il n'existe plus que des fragments de ces tentures remarquables. Sur le tapis du côté Nord est représenté le Christ assis dans sa Majesté, entre les archanges Michel et Gabriel, entouré des douze apôtres debout, tenant des phylactères avec leur nom en lettres romanes; saint Pierre seul porte son attribut ordinaire, la clef. Toutes les figures sont nimbées, ont les pieds nus et se détachent sur un fond bleu sombre.

Du côté opposé de la clôture du chœur, d'autres fragments de tapis semblent appartenir à la même époque et à la même série; on y voit Abraham recevant les trois anges messagers de Jéhova qui apparaît dans les nuages; plus loin il remplit les devoirs de l'hospitalité envers les messagers de Dieu et Sahra sa femme lui apporte à cet effet du pain et du vin. La scène suivante représente Abraham s'apprêtant au sacrifice qui lui a été demandé; il est suivi de son fils et derrière celui-ci, un serviteur conduit un cheval harnaché et sellé; Abraham tient d'une main une torche allumée, de l'autre le glaive encore dans sa gaîne. Vient ensuite la scène du sacrifice représentée suivant les données traditionnelles. Enfin, dans une dernière composition on voit un ange luttant avec le dragon. Ce fragment prouve combien est incomplet le cycle des sujets traités dans ces tentures dont la plupart

ont disparu. Un autre fragment, qui semble appartenir à la même époque, représente Charlemagne assis sur son trône, entouré des philosophes de l'antiquité figurés en buste. Les noms de Caton, de Senèque, de Solon et de Platon s'y lisent distinctement et prouvent, une fois de plus, combien au XIIe siècle, les esprits étaient encore familiarisés avec les traditions de l'antiquité classique.

Ces tapisseries, par leur antiquité, sont des documents d'un haut intérêt, et l'on a cherché naturellement à en éclairer les origines. A Halberstadt, on aime assez à rapporter tous les objets mobiliers antérieurs au XIIIe siècle à l'évêque Konrad qui, revenant de la croisade en 1205, a enrichi de dons nombreux le trésor de sa cathédrale, et c'est à cette circonstance aussi que l'on voudrait attribuer les tentures les plus anciennes dont nous venons d'indiquer les sujets. Que ces tapisseries aient été données à l'église sous l'épiscopat de Konrad, cela semble très admissible, mais il serait beaucoup plus difficile de leur attribuer une origine byzantine. Le style du dessin et le caractère des légendes s'y opposent également. Les tapisseries d'Halberstadt offrent une grande analogie avec celles qui sont conservées au trésor de Quedlinburg, que nous devions voir le lendemain, et les recherches d'un savant allemand, Franz Kugler, ont à peu près établi que les monuments de l'art textile de l'un et l'autre trésor ont une origine commune. En effet, le chroniqueur Winnigstaedt rapporte que, suivant le propre témoignage d'Agnès, abbesse de Quedlinburg, femme très savante et experte dans l'art de l'enluminure et de la calligraphie, comme on en trouvait souvent dans les maisons religieuses alors, aurait, vers l'an 1200, fait tisser dans sa communauté bénédictine une série de tapis magnifiques pour l'église Saint-Jean et d'autres églises d'Halberstadt. Elle en fit confectionner aussi une série pour l'abbatiale de sa propre communauté sur laquelle nous aurons à revenir (1).

Le chœur de la cathédrale est orné d'autres tapis qui, sans remonter à une aussi haute antiquité, sont cependant dignes d'être notés. Derrière l'autel majeur on a suspendu un tapis du XIVe siècle représentant des scènes de la bible et des sujets de la vie de la sainte Vierge ; le fond semé de fleurs de lis, ferait supposer une origine française. D'autres tentures encore sollicitent l'attention du visiteur, mais dans une église aussi riche il est impossible de tout inventorier. Je ne m'arrêterai donc pas à leur énumération. Il n'y a pas lieu non plus d'appesantir sur les statues d'apôtres du XVe et du XVIe siècle, fixées aux colonnes, sur un *Sacramentshaeuschen*, dont la partie supérieure est détruite, ni sur les vitraux de la chapelle de la Sainte-Vierge et ceux de l'ambulatoire, divisé en chapelles. Ces vitraux légendaires, généralement du XIVe siècle, sont infiniment inférieurs aux travaux de même nature qui se trouvent en France.

La chapelle de la Sainte-Vierge occupe à l'extrémité orientale du chevet la place traditionnelle qui lui est consacrée. Ce qui est moins traditionnel, c'est d'y trouver des fonts baptismaux. Il y a aussi des stalles, un autel avec un petit retable en pierre sculpté, orné des statuettes de la sainte Vierge, d'un ange et de sainte Marie-Madeleine ; celle-ci tient d'une main un vase à parfums, de l'autre un encensoir, attribut assez rare pour mériter d'être noté. Derrière le retable on a mis un fort joli tissu du XVe siècle, qui, s'il n'est pas trop à sa place, prouve tout au moins la richesse de l'église en étoffes anciennes.

Mais nous avons hâte de gagner la salle du Chapitre où l'on a remisé bonne partie du trésor et enfin le trésor proprement dit, que nous savons être considérable. En passant dans l'ambulatoire, notre attention est sollicitée par un meuble d'aspect curieux ; il était destiné autrefois à recevoir le missel qui demeurait là, à la disposition des assistants qui voulaient suivre l'office. La grille fort espacée qui couvre le meuble permet d'y introduire la main pour tourner les feuillets, mais elle s'oppose à l'annexion du livre. Nous remarquons encore d'intéressantes peintures couvrant les vantaux d'une porte qui s'ouvre du chœur sur l'ambulatoire ; mais le temps nous presse et nous avons encore beaucoup à voir.

On a peu de renseignements historiques sur les origines de ce riche trésor. La pièce la plus ancienne est probablement un Évangéliaire que Louis le Débonnaire aurait donné à l'évêque

1. F. Kugler, *Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, t. I, p. 583.

Haymo. D'après une ancienne chronique d'Halberstadt, l'évêque Hildeward a reçu diverses reliques de saint Étienne, patron de la cathédrale, données par Théodore, évêque de Metz, dont plusieurs ont été conservées, tandis que le sceptre offert par l'empereur Othon III, à l'occasion de la consécration du « Dom » a disparu. Suivant la même chronique, le trésor s'est enrichi surtout en 1205, lorsque l'évêque Konrad, revenant de la croisade, lui donna un nombre considérable de reliques, de vases sacrés, de tissus précieux et d'ornements pour les autels, dont il existe un inventaire dressé en 1208. Plus tard, en 1288, il y eut une nouvelle accession de richesses, due cette fois au couvent de Saint-Sébastien à Rome, qui fit don à la cathédrale d'un fragment de l'os du bras de son saint patron. Ce fonds, déjà considérable, s'est encore accru au cours des siècles et le trésor, gardé avec le plus grand soin aussi longtemps que la cathédrale demeura au culte catholique, ne fut pas moins bien conservé passant en des mains protestantes. Il courut quelques dangers en 1810, lorsque le Chapitre du « Dom » dissous, — la ville ayant passé sous la domination de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, — le fisc réclama la propriété du trésor. Mais une démarche tentée auprès du nouveau souverain fut heureusement couronnée de succès, celui-ci laissa à la cathédrale la propriété des richesses qu'elle a su réunir pendant une longue suite de siècles. Le trésor se compose actuellement encore de près de 500 numéros; l'on comprendra la difficulté qu'il y a d'en signaler les objets les plus remarquables, à la suite d'une visite de peu d'heures.

Nous montons à une tribune située au-dessus du transept méridional de l'église, et bientôt nous nous trouvons dans une galerie étendue qui forme l'étage du transept nord des cloîtres. C'était autrefois la salle du Chapitre. Aujourd'hui toutes les parois sont garnies d'armoires vitrées, — il y en a une douzaine, — remplies d'ornements liturgiques, de tissus, d'objets de toute nature. Les vêtements sacerdotaux qui s'y trouvent en très grand nombre, sont suspendus dans ces montres, superposés les uns aux autres, de sorte que l'on n'aperçoit souvent que des fragments d'étoffes précieuses, et que même les chapes, les dalmatiques et les chasubles les plus rapprochées de l'œil ne peuvent guère être examinées dans le détail de leur texture et les développements de leurs orfrois. Aussi, ce n'est pas sans crainte de commettre des confusions et des inexactitudes que je livre quelques notes prises au pas de course.

Armoire I, n° 117, Dalmatique de soie rouge avec lions héraldiques et arabesques en fil d'or et orfrois de même métal, fin du XIe siècle; 121, chasuble de soie jaune, avec croix brodée, représentant le crucifiement et diverses figures.

Armoire II. Plusieurs étoles et manipules historiés de broderies à figures ; des chaussures et des gants d'évêque, ces derniers en soie blanche, ornés d'Agneaux de Dieu brodés en soie de couleur; des mitres; plusieurs très précieuses, ornées de pierreries et de perles fines; celle qui porte le n° 133, et dont les broderies représentent la lutte du Christianisme et du Judaïsme est particulièrement remarquable, XIIIe siècle ; 132, autre mitre, ornée de symboles du Christ, le Pélican, le Phénix, etc. N°s 129 et 130, deux crosses d'évêque dont l'une porte sur l'un des anneaux qui l'entourent, la date de 1486. N° 141 un *sudarium* du XIIIe siècle, orné de broderies représentant des aigles et des lions héraldiques. 158, un *antependium* orné de broderies qui, en 18 compartiments, représentent la vie du Christ.

Armoire III, diverses chasubles du XVIe siècle; n° 196 une chape d'un tissu de soie jaune avec arabesques, XIVe siècle ; 195, riche dalmatique d'un tissu de soie rouge, orné d'arabesques entremêlés de figures humaines et d'animaux, même époque.

Armoire IV, n° 208, chasuble en soie jaune ornée de riches orfrois, où les figures du Christ et des 12 apôtres sont brodées en fil d'argent, travail qui peut remonter au XIIe siècle, tandis que le tissu de la chasuble est beaucoup moins ancien. — Ce bel ornement a été prêté au peintre Lessing qui s'en est servi comme vêtement du pape, dans son tableau représentant l'arrestation de Pascal II par l'empereur Henri V. N° 205, chasuble en soie verte et or, représentant des cerfs, des aigles, des castels; probablement de fabrique sicilienne ; n° 211, dalmatique de soie rouge et or, ornée d'arabesques où figurent des centaures et des cervins, travail oriental.

Nous pourrions ainsi conduire le lecteur

devant une dizaine d'armoires à glaces, toutes mieux garnies les unes que les autres, où les tissus couvrent les tissus, et dont les rayons inférieurs laissent deviner plutôt qu'ils ne montrent des plats, des gants, des bourses à reliques, des corporaux, des voiles de calices, des aquamanile, des aumônières, des chaussures et d'autres objets offrant parfois un grand intérêt et qu'on regrette de ne pouvoir manier et étudier à l'aise. En dehors des armoires vitrées, d'autres curiosités sollicitent encore notre étude. C'est d'abord une série de retables parmi lesquels je remarque un fort joli triptyque sur fond d'or de l'école de Cologne représentant: « *Die heilige Sippschaft* », c'est-à-dire toute la parenté du Christ entourant la sainte Vierge avec l'Enfant JÉSUS ; d'autres petits retables sculptés et polychromés ; des fonts baptismaux en bronze historiés de figures etc., des dinanderies, des plats d'offrande en bois, ornés de peintures extrêmement remarquables, etc.

Lorsque l'on sort de cette galerie les yeux éblouis, la tête fatiguée et l'esprit chagrin de n'avoir pu griffonner qu'une note écourtée, là où il faudrait pouvoir donner plusieurs journées à une étude attentive, on repasse par la tribune par laquelle on est venu, les parois sont garnies de lames funéraires gravées et ciselées, la plupart du XVIe et du XVIIe siècle, dont le travail fait connaître une école locale qui n'est pas dénuée de mérite. Arrivé au côté de la tribune opposée à l'ancienne salle capitulaire, le gardien du trésor, homme intelligent et serviable qui nous conduit clopin-clopant, — il a laissé une de ses jambes dans les plaines de la France en 1871 — nous mène devant une porte bien verrouillée, bien cadenassée qui s'ouvre enfin, grâce au volumineux trousseau de clés de notre cicerone. Nous entrons dans un réduit, encore garni d'armoires et de montres vitrées, renfermant les objets les plus précieux et qui peuvent être considérés comme formant proprement le trésor de la cathédrale. Ici encore il faut se borner aux indications bien sommaires de notes prises au vol.

Une série de calices dont plusieurs sont intéressants. Il y en a deux grands en cristal, montés en or avec couvercles de même métal précieux ; parmi les patènes qui accompagnent cette série, on en distingue une fort remarquable que l'évêque Konrad doit avoir rapportée en 1205 de la croisade, l'ayant reçue, dit-on, en Grèce d'une église catholique. Elle est en vermeil; dans le fond est gravée la crucifixion avec les figures de la sainte Vierge et de saint Jean; les paroles de la consécration, en grec, entourent ce groupe. Au bord de la patène sont gravées huit figures de saints. Le monument original a dû être altéré peu d'années après que l'évêque en eut fait don au trésor, en ce sens, qu'on y avait soudé cinq figurines; celle du centre représentant saint Étienne, et les quatre aux bords des juifs, tenant chacun un caillou pour lapider le proto-martyr. Aujourd'hui cette interpolation a été éloignée ; on a fixé ces figurines à un fac-simile du travail original que l'on conserve dans la salle du chapitre.

Une série d'ostensoirs du XIVe au XVe siècle.

Une croix stationnale; elle est composée de onze fragments de cristal de roche, réunis par des lames d'argent d'un décor très riche. Le Christ attaché à cette croix est en ivoire.

Une collection de reliquaires, de formes et de dimensions diverses ; il y en a quatre en forme de bras dont l'un, posé sur des griffes de lion, est d'un travail très distingué.

Un joli triptyque en forme d'édicule, travail du XIVe siècle, provenant probablement du midi de la France, et destiné à orner un autel domestique. Au centre les figurines de la sainte Vierge tenant l'Enfant JÉSUS et deux anges; elles sont en ronde bosse et taillées en dent de rhinocéros. Sur les volets, l'Annonciation, la Nativité et différents épisodes de la vie de Marie ; les figures symboliques de l'Église et du Judaïsme. Les volets sont peints à l'extérieur.

Le trésor renferme plusieurs broderies et tissus qu'il convient de noter. Un *antependium* du XIIIe siècle, le décor est formé par trois zones de médaillons brodés, avec un grand quatre-feuilles au centre sur lequel est représentée la Crucifixion. Au-dessus de la croix le pélican, en-dessous les Israélites avec la grappe de la terre de Chanaan. A la droite du Crucifiement, le Sacrifice d'Abraham, à la gauche, Moïse avec les tables de la loi ; la bordure inférieure enrichie de perles est particulièrement précieuse. Plusieurs bannières d'origine byzantine et que l'évêque Konrad aurait également rapportées de la croisade. Sur l'une d'elles est brodée la figure du Christ, sous un dais offrant le calice à six disciples, avec une inscrip-

tion grecque, les invitant à y boire tous; sur une autre bannière, formant pendant à celle-ci, le Christ est représenté offrant le pain à six autres disciples.

Parmi d'autres raretés il convient de ne pas oublier une « *pomella ad calefaciendas manus* » petite pomme en bronze, destinée à contenir de l'eau chaude, afin que l'officiant puisse se réchauffer les mains. C'est un petit meuble peu commun, même au moyen âge, et que dans la plupart de nos églises les calorifères ont rendu inutile.

Le trésor possède divers documents, des incunables, des manuscrits, aussi précieux par leur contenu que par leur couverture. On a conservé l'Évangéliaire donné en 840, par Louis le Débonnaire, à l'évêque Haymo; la reliure est ornée d'une plaque d'ivoire, représentant l'évangéliste saint Jean dictant ses visions inspirées; au-dessus de lui apparaît la Jérusalem céleste, et un aigle, les ailes éployées. Un manuscrit qui aurait été donné par l'évêque Konrad est particulièrement remarquable par les deux feuillets d'ivoire qui ornent la couverture. C'est un diptyque consulaire dont les feuilles sont divisées en trois registres. La zone supérieure offre le même sujet dans les deux feuilles. Celui-ci représente un empereur ; devant lui sont les deux consuls entre Minerve et Apollon. A la zone centrale du premier feuillet on voit le consul tenant la *mappa circensis* de la main droite tandis que de la gauche il tient le *scipio*, sorte de sceptre, insigne de sa dignité; il est accompagné de deux serviteurs civils; au second feuillet l'ivoirier a représenté les deux consuls avec deux subordonnés militaires. Enfin dans la zone inférieure on voit à l'un des feuillets des prisonniers de guerre avec femmes et enfants, tandis que l'autre présente, sans doute à titre de contraste, une scène toute pacifique, un homme assis jouant de la cithare que des femmes, dont l'une allaite son enfant, semblent écouter. On est en doute sur la question de savoir si ces scènes forment une allusion à Zénobie, vaincue en 274 par l'empereur Aurélien, ou s'il convient d'y voir une sorte d'allégorie relative à l'autorité consulaire pendant la guerre et pendant la paix; il est hors de doute que le travail de cet ivoire ne peut être daté après le IVe siècle. Un autre diptyque moins ancien, mais intéressant, a malheureusement été découpé en six morceaux que l'on avait employés au décor de plusieurs reliquaires. C'est un ivoire grec dont les fragments ont été réunis. On y voit une croix au centre de laquelle est représenté le Christ en buste ; au pied se trouve la tête d'un saint. A l'autre feuillet se voient les médaillons de la sainte Vierge et de David. Sous le bras de la croix on lit des deux côtés le mot NIKA, au-dessus duquel il y avait sans doute autrefois EN TOYTO.

Tels sont les objets du trésor qui m'ont paru les plus remarquables. Il est vivement à regretter que la cathédrale d'Halberstadt, avec son riche mobilier et son trésor, n'ait pas encore fait l'objet d'une bonne monographie. On ne peut même se procurer une photographie de ses objets les plus précieux. C'est par une faveur particulière qu'il nous a été permis de passer deux heures en présence de cette multitude d'objets aussi instructifs pour l'histoire des arts, auquel la plupart des visiteurs de l'église ne peuvent avoir accès ; malheureusement la manière extrêmement défectueuse dont tout cela est exposé ou plutôt entassé, ne permet même pas de tirer bon parti d'une visite écourtée.

La cathédrale a conservé ses cloîtres et la plupart de ses dépendances qui ajoutent beaucoup à l'impression de l'ensemble. Le plan ci-joint donnera un aperçu de la disposition générale. Dans les cloîtres plusieurs parties remarquables seraient à noter, particulièrement une sorte de narthex de la chapelle Saint-Étienne, le détail le plus ancien de cet ensemble de constructions et qui passe pour la seule portion de l'ancienne cathédrale échappée à l'incendie de 1179.

Quedlinbourg.

La ville d'Halberstadt peut être considérée comme un centre d'où l'archéologue, en rayonnant dans les directions les plus diverses, peut entreprendre des excursions aussi variées qu'instructives. Il n'aura que l'embarras du choix, et sur le sol historique où se sont passés bien des événements considérables pour l'empire germanique, où les arts se sont développés en même temps que la vie religieuse et politique, bien des villes sont encore riches de monuments, témoins des luttes et des compétitions entre les empereurs et leurs grands vassaux. Les villes d'Erfurt, de Naum-

bourg, de Gernrode, de Goslar, peuvent être atteintes en peu d'heures. Notre programme nous dirigeait vers Quedlinbourg, très ancienne ville qui doit sa fondation à l'empereur Henri, surnommé l'Oiseleur, que le chemin de fer nous permettait d'atteindre en une heure et demie de temps.

Quedlinbourg est une petite ville, bâtie sur les premiers contreforts des montagnes du Harz. On aperçoit déjà au loin les clochers des églises et les tours en ruine qui autrefois défendaient son enceinte dominée par son antique abbatiale, ombragée d'arbres et entourée de constructions pittoresques. Dans l'esprit du fondateur ces constructions formaient primitivement une abbaye de Bénédictines ; dans la bouche du peuple cela se nomme aujourd'hui le château. Du reste, la ville a dépouillé tout ce qui peut rappeler l'austérité religieuse de ses origines et l'humeur belliqueuse de ses habitants d'autrefois. La culture des fleurs et surtout le commerce de leurs graines, sont aujourd'hui les industries principales de la cité. Les cinéraires, les giroflées, les calcéolaires, l'aster, le phlox que nous voyons isolés ou réunis par petits groupes dans les parterres de nos jardins, occupent chacune dans les riants environs de Quedlinbourg de vastes étendues de deux à trois hectares, qui dans la belle saison étalent largement leurs tapis roses, bleus, jaunes et lilas, répandant au loin les émanations de leurs senteurs. Une seule firme de la ville occupe près de deux mille ouvriers à cette culture, et les graines qu'elle produit sont expédiées dans le monde entier. En entrant en ville, le touriste est frappé tout d'abord par le style pittoresque, le nombre considérable d'anciennes façades qui bordent les rues tortueuses, comme par la fraîcheur des roses, des verveines et des fuschias dont les bouquets garnissent les fenêtres du rez-de-chaussée. On dirait un printemps perpétuel à l'intérieur d'habitations dont les siècles ont respecté les devantures.

Quelleque soit d'ailleurs la rue que l'on prenne en arrivant de la gare, elle ne tarde pas à vous conduire par quelques détours sinueux, en face de son hôtel-de-ville, flanqué de la statue de chevalier informe et gigantesque que l'on nomme Roland dans ces régions, figure symbolique des libertés et des privilèges de la cité. L'hôtel-de-ville, bâti en 1310, mais entièrement reconstruit en 1615, contient un petit musée, renfermant d'anciennes chartes, quelques armes, des sceaux, des monnaies et d'autres antiquités qui ont surtout un intérêt local. Au grenier on montre une caisse grossièrement charpentée en bois de sapin, longue de $2^{m}74$, large de $2^{m}42$ et haute de deux mètres, dans laquelle les bourgeois de la ville ont tenu en captivité le comte Albert de Regenstein, du 7 juillet 1336 au 20 mars 1838 ; c'est-à-dire jusqu'au moment où le prisonnier octroya les privilèges et la rançon qui devait compenser les habitants des dommages causés par le comte, en guerroyant contre eux.

Avant de prendre notre essor vers les hauteurs de la ville, nous nous arrêtons à l'église Saint-Gilles où l'on nous montre un grand retable à volets, — c'est à peu près le seul que nous voyons dans ces régions — dont la partie centrale est sculptée et les volets peints ; le style du travail, surtout dans la peinture, dénote l'influence de l'école de Cologne, ou plutôt de Westphalie. C'est une œuvre de mérite qui semble remonter au milieu du XVe siècle. Toutefois le retable n'a pas été exécuté pour l'église de Saint-Gilles ; il provient d'une église bénédictine de la ville, supprimée en 1700.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter cependant à des curiosités et des souvenirs historiques de ce genre, lorsqu'on n'a que le temps nécessaire pour voir l'ancienne église abbatiale et le trésor qu'elle a conservé. Nous nous mettons courageusement en route vers la partie la plus élevée de la ville. La montagne devient toujours plus escarpée à mesure que l'on s'approche du but ; nous apercevons bientôt l'abbaye assise sur de puissants blocs de rochers qui semblent se confondre avec ses constructions, et qui ont dû simplifier singulièrement les soins que le maître de l'œuvre avait à prendre pour les fondations de sa bâtisse.

L'église est campée sur le versant méridional du rocher qui surplombe la ville ; elle apparaît à nos regards entourée de bâtisses étranges, irrégulières, pittoresques si l'on veut, mais sans caractère propre et sans style, tenant moins du couvent que d'un château déchu de ses anciennes splendeurs. Les bâtiments sont vides, sous la garde d'un concierge, et le voyageur qui s'égare dans les salles meublées de banales friperies, est obligé de chercher un dédommagement dans le paysage

riant et varié dont chaque fenêtre lui offre un aspect nouveau. Mais ces appartements et ces constructions, dont aucune d'ailleurs ne remonte à une époque reculée, semblent raconter l'histoire de la longue décadence de cette fondation monastique ; commençant par Mathilde, la pieuse et fidèle épouse de Henri I, la communauté adopte la réforme luthérienne en 1516, et compte parmi ses douze dernières abbesses la trop célèbre Aurore de Koenigsmarck, l'amie d'Auguste II, roi de Pologne, la mère de Maurice, maréchal de Saxe, et l'aïeule,— suivant un arbre généalogique dont les écus barrés font le trop régulier ornement, — de la non moins célèbre Aurore Amandine Dupin, épouse Dudevant, plus connue sous le nom de George Sand.

Mais laissons le couvent et allons à l'église. Avant de visiter le monument, trop rafraîchi par une restauration récente, rappelons qu'il a été fondé en 936, par le roi Henri et par sa femme, dans la pensée de consacrer à Dieu une église et une maison bénédictine, et d'y trouver pour eux-mêmes, un lieu de repos pour le corps et des prières pour l'âme. L'église fut dès l'origine placée sous le vocable de saint Servais. Si, à la suite des siècles, la construction a subi des modifications, des réparations et des ajoutes, elle n'en offre pas moins dans son ensemble un sujet d'étude auquel il convient de s'arrêter.

L'église de Quedlinbourg a fait, il y a cinquante ans, l'objet d'une monographie pleine de recherches par le Dr. E. F. Ranke, auquel s'était adjoint, pour la partie archéologique, F. Kugler. Plus tard ce travail a été publié de nouveau dans les trois volumes des *Kleinere Schriften* de ce dernier savant. Nous y avons trouvé nombre de renseignements utiles qui ont permis de contrôler les notes prises en passant et de les compléter. Ce travail, auquel nous empruntons les plans de la crypte et de l'église que nous donnons, offrait à nos yeux l'avantage précieux d'être antérieur à la restauration de l'église qui, par certaines dispositions prises depuis la Renaissance, avait été singulièrement défigurée. On a été tellement loin à cet égard que les deux colonnes les plus rapprochées des transepts, avaient été coupées dans leur partie supérieure, et l'archivolte qui reposait sur elles agrandie, afin d'y établir plus commodément des chambres destinées à l'abbesse et à la prieure de la communauté. Il est bon de rappeler ces attentats et d'autres actes de vandalisme commis sur le monument, pour ne pas juger trop sévèrement une restauration qui paraît de tout point excessive.

L'église qui, dans son ensemble, a la forme basilicale, peut être regardée comme un type de l'architecture germanique du Xe siècle et du siècle suivant. A l'origine elle était couverte d'un plafond. Les transepts ne font pas ressaut à l'extérieur, ils ne s'accusent en réalité que par les dispositions intérieures. La crypte s'étend sous le chœur, la croisée et les absides du transept, de sorte que, dans l'église supérieure, ces portions de l'édifice apparaissent considérablement exhaussées. Le chœur de celle-ci a été rebâti complètement en 1320 ; son style ogival le fait reconnaître au premier coup d'œil, comme une ajoute de cette époque.

Le plan de la crypte détermine exactement, quant à la configuration extérieure, celui de la partie de l'église qui lui est superposée ; les dimensions du transept, avec ses absidioles et celles du chœur, sont les mêmes dans les deux églises. Mais la crypte est divisée en trois nefs par deux rangs de colonnes dans le chœur, et par quatre vigoureux piliers et deux colonnes dans le parallélogramme réservé aux fidèles. Le chœur est exhaussé de deux marches ; le sanctuaire, au point où commence l'abside, d'une troisième. Malgré les recherches dont cette église souterraine a été l'objet de la part des savants allemands, on n'est pas encore complètement d'accord sur la date de sa construction. Suivant l'opinion la plus généralement admise, elle aurait été construite en deux fois au Xe siècle ; commencée sous Henri l'Oiseleur (✠ 936), elle aurait été achevée sous Othon le Grand, son fils. L'empereur Henri et sa femme Mathilde y furent inhumés.

Une découverte assez récente, au lieu d'apporter quelque lumière sur la chronologie de la construction de l'église souterraine, n'a fait que compliquer les problèmes posés antérieurement. On a trouvé, en contrebas du sol de la crypte, une construction en hémicycle, qui était en communication avec le réduit où se trouvait le sarcophage contenant les restes de l'empereur Henri. Selon l'hypothèse généralement admise aujourd'hui, cette substruction est le reste d'un oratoire

que Mathilde aurait fait bâtir auprès du tombeau de son époux, qu'elle pleura et pour lequel elle pria pendant 32 ans.

L'église souterraine est d'un haut intérêt, non seulement par les souvenirs qui s'y attachent, et son ordonnance, mais encore par la construction et la sculpture ornementale des membres de l'architecture. Les chapiteaux des colonnes notamment, sont de formes variées et d'un décor fantastique où la végétation conventionnelle se marie à des monstres, à des aigles et des serpents, alternant avec des masques grimaçants. Des restes de peintures murales subsistent dans la voûte d'arête ; elles sont assez remarquables et prouvent que toute la crypte a été revêtue autrefois de ce genre de décor.

La crypte a d'ailleurs été moins altérée, par une restauration excessive,que l'église supérieure, bien que le rabot égalitaire des architectes officiels s'y fasse également sentir.

Dans un coin de cette crypte on a réuni un grand nombre de chapiteaux, de bases de colonnes, et d'autres fragments sculptés avec autant de délicatesse dans l'exécution que de grâce dans l'invention. Ces charmants détails dont la plupart ont conservé des traces de polychromie, proviennent sans doute des différentes parties du monument où ils ont été remplacés. On eût mieux fait de les y laisser, ou tout au moins de les y replacer, si une réfection complète de certaines parties de l'édifice était devenue nécessaire.

De la crypte on descend encore, par un assez long escalier, à une chapelle souterraine, située considérablement en contrebas, et sur la destination de laquelle on a peu de renseignements historiques. On sait cependant, par le récit d'un chroniqueur allemand, qu'après avoir servi de cachot pendant un an à un ennemi de l'empereur, ce réduit fut converti en chapelle sous le vocable de *S. Nicolai in vinculis*. Une abside orientée ne permet d'ailleurs aucun doute sur la destination religieuse de cette construction. On ne saurait la confondre avec les caves ou magasins auxquels les degrés que l'on vient de descendre donnent également accès.

Avant de quitter la crypte, rappelons que le tombeau de Henri l'Oiseleur se trouve devant l'autel,vers le Midi;celui de l'impératrice Mathilde, à côté vers le Nord. L'abbesse Mathilde, décédée en 999, est inhumée non loin de là à l'Ouest.

L'église supérieure peut se diviser en deux portions. Celle qui est bâtie au-dessus de la crypte domine considérablement le reste du temple et le vaisseau contenant les nefs, dont le sol est à peu près au niveau de celui de l'église souterraine.

Ce vaisseau est, nous venons de le rappeler, divisé à son tour longitudinalement par de robustes piliers carrés, alternant chaque fois avec deux colonnes cylindriques ; sur les arceaux qui réunissent ces points d'appui s'élèvent les murs goutterots percés de fenêtres en plein cintre qui éclairent la nef principale. Les chapiteaux des colonnes, ornés généralement aux angles de

hiboux et d'autres oiseaux, ont un caractère étrange ; presque toujours la sculpture, dont le constructeur paraît avoir été fort prodigue, est de grand caractère et d'une exécution un peu sèche, mais soignée.

Dans la nef on a replacé les pierres sépulcrales de huit abbesses qui, presque toutes, étaient autrefois encastrées dans les murs, non par une disposition primitive, mais par suite des modifications intérieures que l'église a eu à subir. Ces pierres tombales sont sculptées en haut relief et appartiennent pour la plupart à la période romane. Ce sont celles des abbesses Béatrix, Adelheid I, Adelheid II, d'Agnès, fille du margrave Conrad de Meissen, de Sophia de Brême et de Gertrude.

Comme œuvre d'art, la tombe d'Agnès de Meissen, décédée en 1203, nous a paru la plus remarquable. C'est l'effigie de la religieuse artiste à laquelle on doit les plus anciennes tapisseries d'Halberstadt et celles dont nous allons trouver des fragments dans le trésor de Quedlinbourg, avec d'autres souvenirs de la même abbesse. Sur son tombeau, elle est naturellement représentée dans le costume de son ordre ; le travail, quoique appartenant de tout point à la période romane, n'est pas sans mérite. La tête a été particulièrement soignée par le tailleur d'images, mais il est à regretter que les parties saillantes du masque aient souffert. On y lit l'inscription suivante :

Spiritus Agnetis teneat loca certa quietis
Nil perhorrescat, placida sed pace quiescat.

On possède plusieurs monuments qui se rapportent, ainsi que nous le verrons, à cette femme remarquable ; en projetant une certaine lumière sur son existence, ils témoignent de l'essor particulier que, de son temps, les arts prirent dans ces régions.

Deux escaliers considérables conduisent au chœur ; il y avait autrefois entre les deux, une porte donnant accès immédiat à l'église souterraine.

Parmi les travaux récents que l'on doit à la restauration moderne, je signalerai, pour mémoire, la chaire à prêcher, dont l'impératrice Victoria a fourni les dessins.

Comme cela a été indiqué, les absidioles orientales du transept sont semi-circulaires, semblables à celles de la crypte. Plusieurs détails de la sculpture décorative y sont à noter ; dans divers endroits on constate encore des restes de polychromie ; on en trouve même sur le plat des murs qui n'ont pas été repris par la restauration exécutée de 1865 à 1874, sous les auspices du gouvernement et la direction de M. de Quast et du professeur Adler.

Si les deux églises superposées offrent de l'intérêt au point de vue du développement particulier de l'architecture romane dans les pays saxons, le trésor de l'abbatiale de Quedlinbourg est plus important encore en ce qui concerne les différentes applications de cet art régional. Ce trésor, à la vérité, est peu de chose comme quantité, si on le compare à celui d'Halberstadt, mais il renferme des pièces d'un ordre supérieur. Nous pouvons entrer dans quelque détail sur ces dernières. Malheureusement il est aussi malaisé de les étudier que dans la cathédrale que nous venions de quitter. Renfermé dans une loge aussi étroite que mal éclairée, le trésor se trouve sous la garde d'un bedeau qui, des richesses qui lui sont confiées, ne comprend que la rente qu'il en retire.

Il a existé autrefois un grand nombre d'autels dans l'église, dont actuellement il est bien difficile de reconnaître la place. Dans l'origine, il n'y avait que l'autel majeur placé naturellement dans le chœur ; mais dès l'an 1021, on procéda à la consécration de cinq autels dans le nouveau *Münster*, mais un peu avant que la communauté ne passât à la Réforme, on en comptait vingt-deux.

Ces autels étaient ornés de reliquaires, de tapis précieux, de crucifix en or et en argent. Un ancien Évangéliaire contient une sorte d'inventaire de ce que possédait la communauté vers l'an 1000. Celui-ci mentionne entre autres 8 croix d'autel en ambre, 5 en or, 6 en argent, 12 flacons ornés de pierres précieuses ; une image du Christ en argent, doré en partie ; une boîte en ambre ; trois coffrets-reliquaires en ivoire ; un aigle en argent doré, cinq coupes en cristal, un plateau en or et 53 vases en or de différentes formes. Plusieurs de ces objets paraissent exister encore.

En jetant un rapide coup d'œil sur ces monuments, rendons justice une fois de plus à l'esprit de conservation germanique qui, voyant passer dans des mains si différentes des pièces d'une valeur inestimable, en a cependant assuré

la conservation, pendant une longue série de siècles, malgré la différence de sentiments et de confession de ceux qui en ont été les détenteurs.

Cette observation faite, passons à l'énumération des différentes pièces du trésor de Quedlinbourg.

1° Reliquaire attribué à l'empereur Henri I en forme de coffret ; bois recouvert de plaques d'ivoire sculpté réunies par des bandeaux, ornés de filigranes et de pierreries, parmi lesquelles on remarque bon nombre de rubis.

Les plaques en ivoire appartiennent à deux époques et à deux styles très différents. Les plus anciennes sont au nombre de quatre ; deux sont placées sur le couvercle et deux sur les petits côtés du coffret. Les premières représentent les trois Marie se rendant au tombeau du Christ, et le Christ bénissant ses disciples ; les deux autres le Lavement des pieds et la Transfiguration. Ces œuvres de la toreutique sont à la vérité très grossières, mais elles portent l'empreinte du style carolingien ; elles offrent même des réminiscences de la sculpture des sarcophages chrétiens des premiers siècles, non seulement dans le jet des draperies, mais encore dans certains détails de l'architecture et du décor. C'est le travail d'une période de transition qui se rapporte assez au Xe siècle pour confirmer la tradition attribuant le don de cet objet à Henri I ; toutefois les autres parties du décor de ce reliquaire sont évidemment de date postérieure. C'est ainsi que les figures assises des douze apôtres des longs côtés, traitées avec beaucoup plus d'habileté au point de vue des procédés techniques, n'offrent plus de traces de la dignité antique des compositions du couvercle et des petits-côtés. Elles semblent être plus récentes d'un siècle. Il en est de même des plaques de métal qui se trouvent aux angles des longs-côtés du reliquaire, offrant en médaillon les bustes de saints ; on en voit également une au centre du couvercle représentant le Christ, entouré des symboles des quatre Évangélistes. Leur caractère annonce le développement complet du style roman au XIIe siècle. C'est donc à cette époque que ce coffret-reliquaire aura reçu la forme définitive sous laquelle il nous apparaît actuellement.

2° Coffret-reliquaire attribué à Othon I. Parois et couvercle en ivoire avec ornements en or et pierreries parmi lesquelles on remarque à la partie antérieure un grand rubis en forme de cabochon ; au fond du coffret une plaque en argent gravée, ornée de nielles. Au centre on voit le Christ dans sa majesté, avec les lettres A et Ω aux deux côtés. A ses pieds un autel, devant lequel deux femmes revêtues du costume religieux, sont à genoux, dans l'attitude de la prière. Un texte gravé nous fait connaître le nom de ces deux religieuses : « *Tempore Agnetis abbatissæ et Oderatis præpositæ facta est hæc capsa* ». Il s'agit donc ici de l'abbesse Agnès de Meissen, la femme artiste dont nous avons eu l'occasion de parler à propos de son tombeau et des tentures d'Halberstadt, et de sa compagne, la prieure Orade. Nous sommes en présence d'un monument parfaitement daté de la fin du XIIe siècle, portant en lui-même la réfutation d'une tradition qui en fait remonter l'origine au premier des Othons. Aux deux côtés de la composition centrale, superposées en trois rangs, se trouvent les images en buste de 18 saints, placées dans de petites niches à colonnettes. D'une autre inscription du reliquaire, il ressort que le coffret contenait des reliques de saint Servais, de la Vierge Marie et d'autres saints auxquels était consacré l'autel majeur de l'église, sur lequel le reliquaire devait être placé. Ces reliques se trouvent encore actuellement dans le trésor de Quedlinbourg. Les côtés du reliquaire sont décorés de plaques d'ivoire où une arcature romane sert de cadre aux figures de douze apôtres représentés dans des attitudes variées. Au-dessus des apôtres, dans les écoinçons de l'arcature, on a figuré les 12 signes du zodiaque. La garniture des plaques est faite de minces feuilles d'or couvertes de filigranes très délicats ; quant au couvercle, il n'est orné que de pierreries, de quelques feuilles d'or semblables à celles qui garnissent les plaques et d'un grand camée antique, taillé dans une améthyste. Le travail en est fort remarquable et représente une tête de Bacchus ou d'Ariane, malheureusement le profil a été endommagé.

3° Reliquaire en forme de coffret ; bois recouvert de plaques d'argent doré ; c'est sur le couvercle que se trouve le relief le plus important. Il représente la Crucifixion. Aux côtés de la croix,

le soleil et la lune, personnifiés par des têtes placées dans des médaillons. Sous les bras de la croix, Marie et saint Jean; à côté d'eux, devant des portiques romans, les apôtres Pierre et André, tenant d'une main des phylactères et montrant de l'autre le divin Crucifié ; au-dessus des deux apôtres se trouvent, également dans des médaillons, les figures de Job et d'Esra, portant des phylactères; le travail est remarquable dans son ensemble.

Indépendamment des reliquaires, le trésor contient de nombreux objets de valeur. Je ne m'arrêterai pas au vase provenant des noces de Cana, mais je puis rappeler le beau peigne liturgique en ivoire, attribué à l'empereur Henri I (1), trois vases en cristal de roche appartenant à la catégorie de ces travaux arabes dont un certain nombre s'introduisit en Europe du Xe au XIIe siècle, et dont M. Rohault de Fleury a fait connaître un très intéressant exemple aux lecteurs de la *Revue* (2) qui, garni d'une belle monture est devenu reliquaire de la Vraie Croix. De même que ce vase dont nous avons donné la gravure, ceux de Quedlinbourg sont des reliquaires. L'un de ces flacons taillés représente, comme celui de M. Rohault de Fleury, avec lequel il offre la plus grande analogie, deux oiseaux adossés; mais la monture, infiniment plus sobre, n'en cache pas les parties essentielles. Du texte gravé sur la monture du plus petit de ces vases en forme de cœur, il ressort que c'est un don fait par l'empereur Othon III, à la fin du Xe siècle. Les deux autres vases similaires témoignent, par le décor de la monture et le caractère de l'écriture, établissant la nature des reliques qui y sont renfermées, que ces monuments appartiennent au même règne.

Nous continuons notre inventaire : Croix-reliquaire dont l'âme est en bois, recouverte de feuilles d'argent. Le Christ attaché à la croix est de style roman. Au-dessus du crucifix est fixée une petite croix en or renfermant des reliques; elle est ornée de filigranes et de pierreries. Une seconde croix-reliquaire plus petite, en cuivre; à la face antérieure l'image du Sauveur en or, coloré d'émaux; style très archaïque d'un travail byzantin.

1. Gravé dans Otte, *Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archaeologie*, p. 253.
2. T. II, nouvelle série, p. 266.

Un grand tableau-reliquaire en bois, recouvert d'une feuille d'argent; au droit, où les reliques sont visibles,—il y en a 18—la feuille d'argent est dorée et ornée de textes. Au revers, la plaque est décorée de reliefs représentant la Vierge Marie avec l'Enfant JÉSUS, entouré de six bustes d'anges ; les figures sont entourées d'arabesques romanes d'un joli style.

Le trésor renferme plusieurs manuscrits de haute valeur. Parmi les plus remarquables nous avons noté un Évangéliaire de grand format, en bel état de conservation. Lettres d'or; initiales du meilleur style de la période carolingienne. Chaque livre, précédé d'une miniature représentant l'Évangéliste qui en est l'auteur, accompagné de son animal symbolique. Saint Jean apparaît comme un vieillard. Le volume date probablement du Xe siècle; les érudits allemands qui ont fait une étude particulière des antiquités de Quedlinbourg, le regardent comme un don de l'empereur Othon I, à sa fille Mathilde, abbesse du couvent.

La couverture de cet Évangéliaire appartient à une époque plus récente que la calligraphie. L'ais en bois est recouvert de plaques d'argent, présentant au centre une concavité; une large bordure entoure les quatre côtés. Dans cette concavité est représentée la Vierge Marie avec l'Enfant JÉSUS; en-dessous de ce groupe, deux figures d'évêques. L'exécution du travail est rude; le style appartient à la période romane avancée et peut être attribué au XIIe siècle. Le décor de la bordure est formé de filigranes et de cabochons.

Autre Évangéliaire, petit in-fol. La calligraphie est belle, mais elle est restée inachevée. Les initiales ne sont qu'indiquées. Une prière qui s'y trouve se rapporte à l'abbesse Adelheid Michaelis et à Othon III. Adelheid fut consacrée abbesse en 999, et l'empereur mourut l'an 1002. La reliure paraît de près de deux siècles postérieure à cette date. Elle comporte une feuille d'ivoire, divisée en quatre reliefs entourés d'une bordure en argent doré, décoré de filigranes et de cabochons. Les reliefs, d'un travail remarquable, représentent des scènes de la vie et de la passion du Christ : Nativité, Baptême, Crucifixion et Descente de la croix.

Troisième Évangéliaire. Le caractère de l'écriture d'un gothique avancé et les arabesques

fleuris qui ornent les initiales feront attribuer ce volume au XVe siècle. La couverture, plaque en argent ciselée, confirme cette attribution. Au centre un haut relief représente le Christ, recouvert d'un manteau doré. La bordure est ornée d'un joli rinceau; aux coins, les symboles des quatre Évangélistes, et entre ceux-ci, les médaillons représentant les Pères de l'Église d'Occident.

Bâton pastoral dont l'extrémité supérieure très simple et les anneaux ornés de filigranes très usés dénotent une haute antiquité. Un chroniqueur allemand rapporte que l'empereur Othon III a fait remettre, en 999, un bâton pastoral en or à Adelheid, lorsqu'elle fut consacrée abbesse de Quedlinbourg.

Il est probable que c'est là le monument dont il est question. Nous avons rapporté que le même empereur fit don, en 991, d'un sceptre d'or à l'église d'Halberstadt.

Dans le même trésor on conserve de grands fragments de tapis tissés en laine. Malheureusement ils ont longtemps servi de tapis de pied et n'ont été soustraits à une destruction certaine que depuis une cinquantaine d'années. Ils rappellent aussi bien par les procédés techniques que par le style, les tapis suspendus aux parois du chœur de la cathédrale d'Halberstadt, et comme nous l'avons dit en examinant ces dernières, il paraît que les uns et les autres ont une origine commune, ayant été tissés sous la direction de l'abbesse Agnès, la religieuse dont nous voyions tantôt l'effigie sur l'un des reliquaires du trésor.

Ici, le thème n'est pas religieux et il est intéressant de constater par un nouvel exemple, combien, même dans les abbayes et les maisons religieuses où la science avait au XIIe siècle ses seuls refuges, on était encore familiarisé avec les traditions et les auteurs de l'antiquité; combien, malgré la piété des religieux des deux sexes, ils s'inspiraient encore volontiers des thèmes iconographiques auxquels ces auteurs avaient donné cours. Les sujets traités dans ces fragments de tapisserie sont empruntés au *Satiricon* de Marcianus Capella, auteur qui vivait à Madaure, en Afrique, au Ve siècle, et auquel on doit un ouvrage sur les sept arts libéraux qui jouissait, au moyen âge, comme livre didactique, d'une grande autorité.

Ces tapis ne sont pas tous de valeur égale au point de vue de l'art, et l'on croit y reconnaître le travail des deux mains différentes qui ont tracé les dessins des cartons. D'après les renseignements fournis par l'abbesse Agnès elle-même, elle avait donné à son église deux tapis en soie, destinés à être placés derrière la croix (du jubé sans doute), et un autre, à l'un des côtés du chœur; elle avait donné d'autres tapis pour être placés devant l'autel. Comme nous l'avons dit, les chroniqueurs rendent témoignage des talents de l'abbesse pour les arts. L'un d'eux, Winnigstaedt, assure qu'elle était bonne calligraphe, et qu'elle a confectionné bon nombre de livres ornés de peintures et d'initiales dorées *pro divino officio*, pendant qu'elle était à la tête de la communauté. Avec les vierges composant cette dernière, elle a tissé de magnifiques tapis sur lesquels on voyait toute « la Philosophie », destinés à être envoyés au pape de Rome, mais qu'il n'avait pas été donné suite à ce projet.

Les sujets traités dans les fragments de tapis conservés, se rapportent non seulement comme caractère archéologique à l'époque de l'abbesse Agnès, mais encore par les sujets qui y sont traités; ainsi l'on y voit le mariage de Mercurius avec la Philologia, décrit d'une manière si curieuse par Marcianus Capella.

Au premier tapis on voit un homme barbu, assis, élevant la main droite, et tenant de la gauche un phylactère avec ce texte: « *Sors erit æqua tibi* »; au-dessus on lit encore les lettres : *cianus;* il y a là une partie détruite sur laquelle se trouvait le nom de Marcianus Capella. A côté de lui se trouve Mercurius, comme l'indique la légende au-dessus de la figure. C'est le dieu jeune, voué au célibat, comme le décrit Marcianus. Il n'est qu'à moitié couvert par une sorte de toge antique. Il tient à la main une banderole avec ces mots : *Deprecor auxilium vestrum sociæ.* A côté de Mercurius se trouve un groupe de trois jeunes vierges, au-dessus desquelles se lisent les noms de Manticen, Sichem et de Sophia. La seconde est particulièrement belle. Ce sont les trois vierges dont, suivant Marcianus, il était question pour le mariage de Mercurius. Il aimait, suivant l'auteur, Sophia, à cause de sa beauté et de sa pureté; mais il ne pouvait l'enlever au chœur des vierges sans offenser Pallas.

Un amour semblable le portait vers Manticen, mais il arrivait trop tard, celle-ci venant d'épouser Apollon. Mercurius se serait également accommodé de Sichem, celle-ci ayant été élevée par les dieux avec une sollicitude particulière, mais la fatalité voulut que Cupidon la retenait déjà par des chaînes en diamant. Vient ensuite une autre figure mâle avec une sorte de couronne murale ; elle porte le nom d'Imineus, et tient un phylactère avec l'inscription : « *qua felix copia talis* ». Cette figure représente évidemment Hymenaeus, que d'autres monuments de la même époque orthographient Ymeneus. Enfin un dernier groupe de ce fragment présente un homme et une femme se donnant la main ; l'un porte le nom de Mercurius, l'autre celui de Philologia. C'est comme on voit le mariage des deux personnages.

D'autres fragments représentent des figures du même cycle et qui toutes figurent au livre de Marcianus. Parmi ceux-ci il en est un particulièrement remarquable. Outre le buste de la Pudicicia, on y voit deux figures dont l'une représente la Prudencia, l'autre très probablement la Fortitudo. — Suivent ensuite les figures de la Justicia et de la Temperantia ; ces figures nous ramènent dans le domaine de l'Iconographie chrétienne par l'image des quatre vertus cardinales. Il semble hors de doute que le trésor possède dans ces fragments les restes des tapis que, suivant les renseignements fournis par les chroniqueurs, l'abbesse Agnès avait fait tisse dans le monastère. On peut ajouter qu'ils ne sont pas, en ce qui concerne le style et la conception des figures, inférieurs aux œuvres des arts du dessin qui existent encore assez nombreux dans ces régions. Tous témoignent, à la fin du XIIe siècle, d'un essor dans le domaine des arts dont nous avons, chemin faisant, rencontré beaucoup d'exemples, et dont d'autres monuments que nous allions voir, devaient nous fournir des témoignages nouveaux. Pour revenir une dernière fois sur les tentures que nous venons d'examiner, leur style se rapporte d'une manière si concluante à celui du coffret où l'abbesse Agnès de Meissen est figurée et de la pierre tombale qui représente son effigie, qu'il est difficile de méconnaître dans ces différents monuments les produits d'une même époque [1].

(A suivre.)

J. H.

1. E. Kugler, *Kleinere, Schriften*, t. I, p. 637.

Eléments d'iconographie chrétienne.

Types symboliques. (5me article.) (V. 3me livr. 1888, p. 307.)

Chapitre IV. — Le crucifiement.

TANT que les premiers chrétiens durent dérober aux païens les mystères du culte, on se servit, comme nous l'avons dit, pour figurer le Sauveur, de signes purement conventionnels.

Les premières croix ne portaient que des symboles du CHRIST, le plus souvent l'agneau mystique. Le concile d'Elvire décrétait, en 305, que « ce qui doit être adoré ne serait plus peint sur les murs » Ce n'est qu'au VIe siècle qu'on commença à montrer JÉSUS dans l'attitude du crucifié ; Grégoire de Tours cite un crucifix publiquement vénéré à Narbonne à cette époque. Le plus ancien crucifix connu est celui de la bible syriaque de la bibliothèque de Saint-Laurent à Florence (586). Le soi-disant Concile *in Trullo*, tenu en 692, à Constantinople, ordonna, nous l'avons déjà dit, d'abandonner l'allégorie.

Dans les rares représentations de ce genre qu'on rencontre jusqu'au Xe siècle, le CHRIST est souvent revêtu d'une robe à manches ; à l'époque romane, il porte une longue tunique nommée *colobrium* (1). Peut-être faut-il y voir un vêtement symbolique, montrant à la fois, dans la personne du Sauveur, le prêtre et la victime. Durant cette époque les pieds ne sont pas superposés, et ils sont percés chacun d'un clou ; les pieds ne furent croisés et fixés par un seul clou qu'à partir du XIIIe siècle. La tête n'est pas couronnée d'épines, mais souvent coiffée d'une toque de pontife ou d'une couronne royale. La physionomie est calme et majestueuse ; elle exprime la sérénité de la gloire, non les convulsions de la douleur. Le CHRIST garde cette expression jusqu'au XIIIe siècle. On rencontre cependant, par exception, des CHRISTS souffrants; l'exemple le plus célèbre est le CHRIST de Nicodème, nommé le *Sacro volto* de Lucques. On peut citer aussi le crucifiement du retable de Soest , datant de la première moitié du XIIIe siècle, qui déjà exprime les douleurs du martyre et les affres de la mort (1).

Quand plus tard le crucifié ne fut plus représenté triomphant, à la robe ou tunique on substitua une large ceinture ou *perizonium* (2) couvrant le corps depuis les reins jusqu'aux genoux, qui se réduit au XVe siècle à une simple bande d'étoffe. La cou-

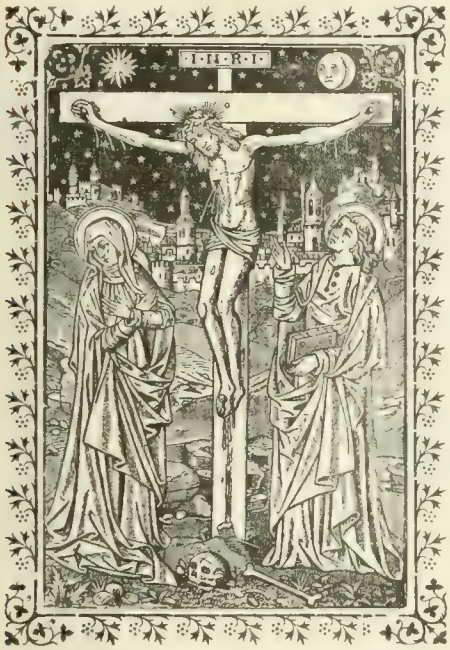
1. Exemple : crucifix peint dans les catacombes de Saint-Valentin (XIIe siècle). — Dans l'*Hortus deliciarum* de l'album de l'abbesse Herrade de Landesperg, datant de la même époque, le *colobrium* est court, et se rapproche déjà du *perizonium*.

1. *Revue de l'Art chrétien* 1883, p. 252.

2. Le type du Sauveur attaché sur l'arbre de la rédemption vêtu d'une ample tunique, ne s'était conservé, pendant la dernière période du moyen âge, que dans certaines représentations traditionnelles, dont le type semble avoir été la célèbre *Sacro Volto* de Lucques. Cette image dont la tradition fait remonter l'origine jusqu'aux contemporains de JÉSUS-CHRIST, était l'objet d'un culte très populaire dans les provinces du Nord ; elle était représentée notamment sur une fresque du XIVe siècle qui décorait l'ancienne chapelle des Ménétriers à Bruges.

ronne royale fait place au XIVe siècle à la couronne d'épines ; les plaies deviennent sanglantes, la tête s'incline, et le corps s'affaisse.

Toutefois au moyen âge le crucifix ne



perd jamais son caractère idéal. Le Sauveur s'y tient dans une attitude noble, qui est loin de rappeler les horreurs, les cruautés et les ignominies de sa Passion ; on se gardait de faire du divin crucifié un tableau d'un réalisme repoussant, qui n'aurait pu être dignement offert à l'adoration des fidèles. Le corps n'était pas affaissé autant que dans beaucoup de crucifix modernes, ni les bras pendants comme dans ceux qui ont été inspirés par l'hérésie janséniste (1). Le buste est droit, et les bras ont à peu près la position horizontale des traverses de la croix. Un clou traverse chaque main et les deux pieds superposés (1) ; les plaies sont légèrement entr'ouvertes et il en coule des filets et des gouttes de sang ; la jupe est courte, parfois même réduite à une sorte de ceinture; la tête est couronnée d'épines et ornée d'un nimbe crucifère.

La croix à la forme d'un *tau* (T) ; elle porte le *titulus* (I. N. R. I.) (2), et quelquefois le *suppedaneum*. Le bois de la croix est simplement (3) équarri; sa couleur ordinaire est le vert, symbolisant la divinité ; parfois, dans les vitraux, la croix est rouge (4), car le sang de la victime l'a empourpré, comme chante saint Fortunat : « *Arbor decora et fulgida ornata regis purpura* ».

Au-dessus de la croix figurent, vers la droite du Sauveur, le *Soleil*, vers la gauche, la *Lune*, figurant l'Ancien et le Nouveau Testament, rappelant aussi le bouleversement qui se produisit dans toute la nature à l'heure où le Sauveur expira et l'obscurité dont furent alors atteints ces deux astres

1. « Le Jansénisme avait envahi les esprits, les mœurs et même l'art chrétien. Avec ou sans intention, des peintres ont représenté Notre-Seigneur crucifié avec les bras en l'air et non étendus. Les familles chrétiennes acceptent encore aujourd'hui ces crucifix jansénistes, dont elles ne comprennent pas le sens. La foi nous enseigne que Notre-Seigneur est mort pour tous et que ses bras étendus embrassent tout le genre humain pour le racheter, tandis que les disciples de Jansénius prétendaient qu'il n'était mort que pour une partie du genre humain, distinction ignorée de la plupart des artistes. En présence du Jansénisme éteint pour toujours, l'Église supporte, même dans le Lieu-Saint, des tableaux qu'elle eût proscrits à une autre époque; témoin le grand tableau du crucifiement de Notre-Seigneur par Jordaens dans la cathédrale de Bordeaux. (Abbé Pardiac, *Revue de l'Art chrétien*, 1885.)

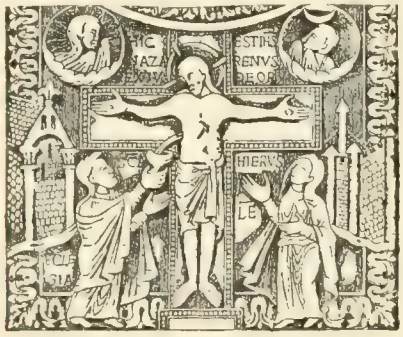
1. Les érudits ne sont pas d'accord sur le nombre réel des clous ; le sentiment le plus communément admis en porte le nombre à quatre, et les plus anciens crucifix sont conformes à cette opinion.

2. Le titre de la croix n'est pas identique dans les quatre évangélistes. Saint Jean, *qui vidit et testimonium perhibuit*, nous dit qu'il était le suivant : *Jesus Nazarenus rex Judæorum ;* et c'est bien le texte qui était écrit sur la tablette trouvée par sainte Hélène. Pour un motif de brièveté, les artistes anciens ou modernes n'ont presque jamais exprimé ce texte in-extenso, mais seulement par des signes.

3. *Lignum secundum humanitatem, viride secundum divinitatem.* (V. X. Barbier de Montault, *Couverture d'évangéliaire en émail champlevé de la collection Brambilla à Pavie*, p. 4.)

4. Ex.: vitrail de la crucifixion à la cathédrale de Poitiers.

(dont l'image est parfois voilée), marquant enfin la grandeur de la scène du Calvaire, à laquelle l'univers est attentif. A ces diverses significations symboliques il faut ajouter et peut-être préférer celle du chanoine Martigny, qui y voit les signes des deux natures de Jésus-Christ : la divinité, représentée par le soleil qui brille de sa propre lumière, et l'humanité, par la lune, dont l'éclat n'est qu'un reflet, et est sujet à être obscurcie (1). Enfin on a vu dans le soleil et dans la lune l'image de Jésus-Christ et de son Église (2). Le soleil est figuré ordinairement sous la forme d'un disque flamboyant et la lune, sous celle d'un croissant qui circonscrit habituellement un profil humain. Parfois les deux astres sont portés par des anges (3) ou empruntent même les traits de deux personnages en pied, ou plus souvent en buste, comme dans l'exemple ci-contre,



Fragment du diptyque de la cathédrale de Tournai.

emprunté au diptyque en ivoire de la cathédrale de Tournai (XIe siècle) ; ces personnages portent des torches.

Le plus souvent, debout au pied de la croix, se tiennent conformément à l'évangile et à la tradition, à droite (4), la *Très Sainte Vierge Marie*, à gauche, *saint Jean*, avec le livre apostolique. Sur le sol, une tête de mort et des ossements figurent la dépouille

Crucifiement. — Thème mystique.

mortelle d'Adam, qui, selon la légende dorée, aurait été enterrée sur le Golgotha et arrosée par le sang du Rédempteur ; toujours est-il que le mot *calvaire* signifie *lieu du crâne*. Très souvent le serpent vaincu se tord au pied de la croix. Ce détail se rencontre dès le VIIIe siècle (1).

Outre la mère du Sauveur et son apôtre bien-aimé deux personnages se voient souvent sous les bras de la croix : ce sont l'*Église* et la *Synagogue* sous les traits de deux femmes, habituellement couronnées. La figure de l'Église paraît comme une reine triomphante, car dès ce moment celle-ci est établie sur la terre comme une institution inébranlable. Elle se tient à droite, et reçoit dans un calice le sang qui coule de la plaie de la main droite, ou plus souvent l'eau et le sang qui jaillissent de la poitrine entr'ouverte

1. Voir *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*.

2. Voir *Revue de l'Art chrétien*, t. XXXIII, pages 180 à 185.

3. La tradition leur donne les noms de Michel et Gabriel. (V. X. Barbier de Montault, opusc. cité.)

4. La *droite* et la *gauche* se rapportent ici au côté droit et au côté gauche du divin crucifié, et sont à l'inverse de la droite et de la gauche du spectateur.

1. Exemple : la couverture d'évangéliaire du musée communal de Tournai reproduite dans les *Éléments d'archéologie* de M. E. Reusens, et celle de Genoels-Elderen que nous avons reproduite plus haut, p. 311.

du Sauveur. La Synagogue, qui lui fait pendant, à gauche, a les yeux couverts d'un bandeau ; elle est défaillante, la couronne tombe de sa tête, et l'étendard qu'elle tient d'une main se brise, tandis que de l'autre main elle laisse échapper les tables de la Loi (1).

Lorsque le calvaire ne comprend pas les deux figures symboliques dont il s'agit ici, on voit souvent, surtout aux XVe et XVIe siècles, un ange recevant dans un calice, le sang qui jaillit du côté de Jésus.

Crucifiement. — Thème historique.

Du VIe au IXe siècle, dit M. le chan. Reusens, la scène du crucifiement était souvent accompagnée de personnages et d'accessoires, dont la présence est fondée sur la vérité historique, mais qui sont traités d'une manière symbolique. Ce sont, outre la sainte Vierge et saint Jean, le porte-lance *Longinus* et le porte-éponge *Stephaton* (1), ainsi que le *bon* et le *mauvais larron*. Les saints Pères ont toujours considéré le bon larron comme le symbole des hommes qui profitent des mérites de la Passion, et l'autre, comme le type des pécheurs endurcis. Ces personnages reparaissent à l'époque de la Renaissance, mais à titre purement historique. Alors aussi et dès le XVe siècle, les saintes femmes soutiennent dans leurs bras Marie défaillante, qui, jusque-là, s'était tenue debout, héroïquement, au pied de la croix : *(Stabat Mater juxta crucem)*. C'est surtout aux époques récentes que la Madeleine échevelée est représentée embrassant le pied de l'arbre.

Enfin, s'éloignant de plus en plus du thème symbolique, on a souvent, depuis le moyen âge, réuni près du triple gibet du Golgotha, dans de véritables tableaux d'histoire, les disciples fidèles de Jésus, ses bourreaux et les Juifs, groupés d'une manière pittoresque. Ces représentations relèvent de la peinture d'histoire, plutôt que de l'iconographie chrétienne symbolique, telle que nous l'entendons ici.

Le Crucifix.

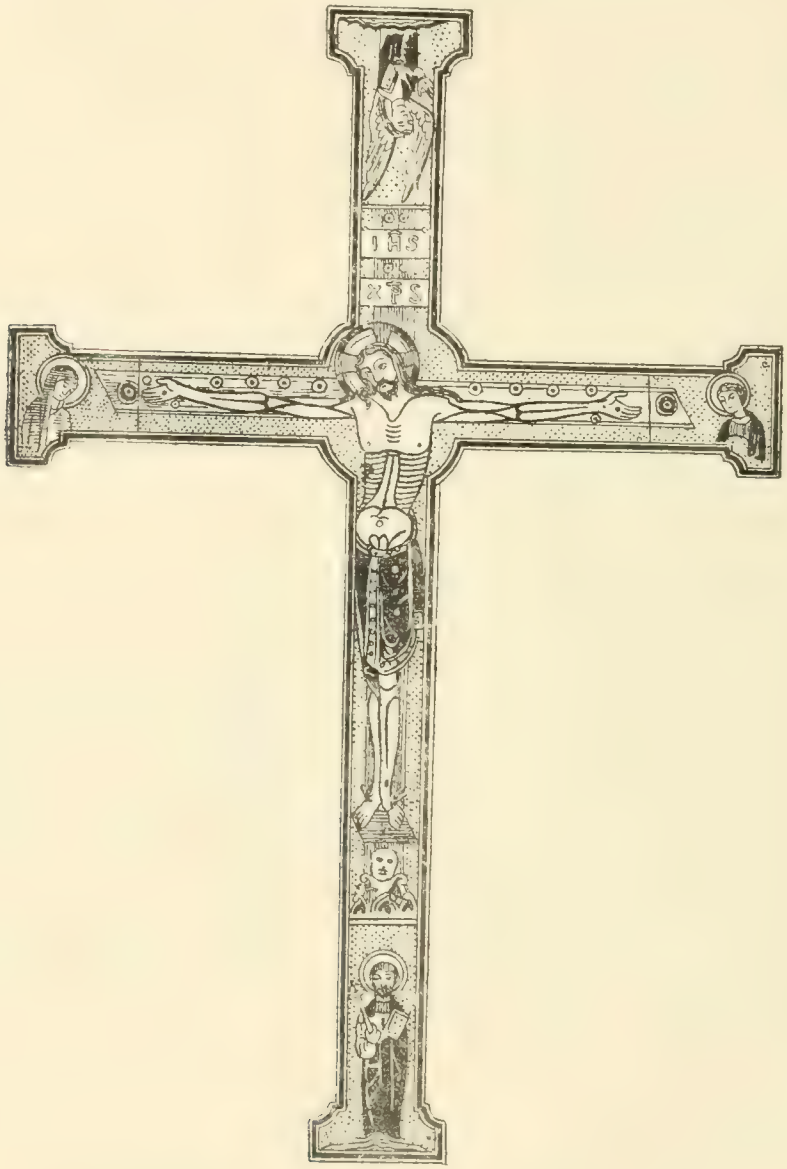
Le *crucifix* offre un abrégé de la scène du Calvaire, que nous venons de décrire. Dans le mobilier, la croix prend une forme ornementale, et s'enrichit de pierreries et de métaux précieux mis en œuvre avec art; elle affecte la forme latine, parfois compliquée de la double traverse, surtout dans les croix-reliquaires. Aux meilleures époques la figure du Christ s'adapte à la forme géométrique des croisillons, et les bras du Sauveur sont placés horizontalement dans l'axe de la traverse. Les croisillons sont

1. Voir plus loin. *L'Église et la Synagogue.*

1. I — V. au sujet des noms de ces deux personnages, ainsi que du bon et du mauvais larron, la *Revue de l'Art chrétien*, p. 73, 1884.

ornés souvent à leurs extrémités de médaillons inscrivant des sujets accessoires.

La Vierge Marie et saint Jean sont ordinairement représentés respectivement à la



Crucifix émaillé en *plate peinture* XII -XIIIe siècles. — (Collection de M. Spitzer.)

droite et à la gauche de Jésus ; haut et bas, on voit figurer, tantôt saint Pierre et saint Paul, tantôt saint Michel au sommet et Adam au pied, d'autres fois, des anges, des prophètes ou même des sibylles. Un crucifix, appartenant à M. V. Gay, offre au centre du revers une sybille.

La croix de l'abbaye du Paraclet, conservée à la cathédrale d'Amiens, porte sur la face, sous le Christ, le calice, et, plus bas, Adam sortant du tombeau. (Selon une ancienne légende, nous l'avons dit, Adam aurait été un des morts ressuscités au moment du dernier soupir du Sauveur.) Au verso, l'intersection et les extrémités des bras de la croix offrent, dans des médaillons en nielle, l'Agneau divin et les animaux évangélistiques. Sur la croix de Clairmarais on voit, au-dessus du Christ

en croix, le CHRIST triomphant, assis, barbu, nimbé, bénissant ; autour de lui, cette inscription : A Ω, *ego sum principium et finis.* Une croix rhénane du XIIe siècle, conservée à la porte de Hal à Bruxelles, offre au revers, dans 5 médaillons circulaires, les figures suivantes : au sommet et au pied, les prophètes Habacuc et Ézéchiel ; à droite une sibylle ; à gauche David, au centre un ange.

Au verso l'image de Marie occupe ordinairement le centre, et les Évangélistes ou leurs symboles figurent aux extrémités des croisillons (1) ; à partir du XVe siècle toutefois les emblèmes évangélistiques se voient fréquemment au recto de la croix ; les figures en pied de Marie et de St Jean sont alors fixées latéralement à la hampe, sur des branches latérales.

Croix liturgiques.

TEL était autrefois le thème iconographique des croix triomphales, des croix d'autel et de procession, des croix reliquaires, et des croix de dévotion en général. Il nous reste à dire quelques mots des divers types de croix, consacrés par la liturgique catholique et appartenant au mobilier sacré.

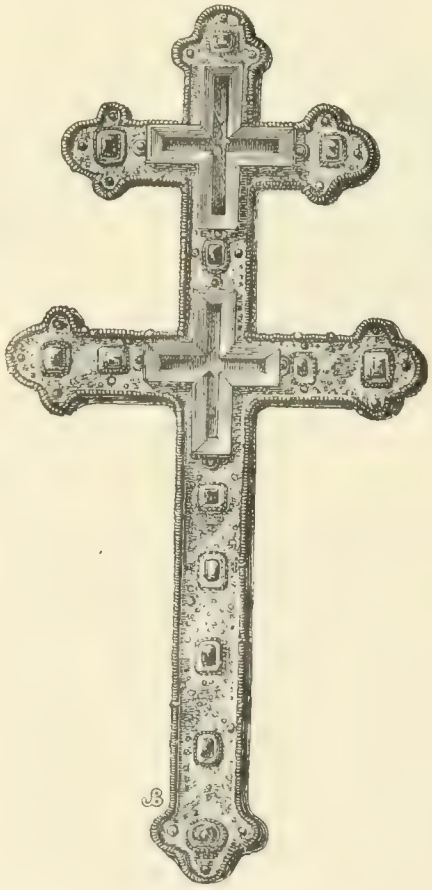
La *croix triomphale* (2), qui, au moyen âge, planait sous le grand arc à l'entrée du chœur, la *croix d'autel*, posée sur un pied, et la croix de *procession*, qui était souvent le même objet, posé sur une hampe, ne sont autres que des Crucifix, rehaussés par la richesse de la matière et une ornementation symbolique. Toutes offraient d'ordinaire autrefois à leurs extrémités les emblèmes des Évangélistes.

La *croix de bénédiction* était portée en main autrefois par les évêques, et leur servait d'instrument de bénédiction (2).

La *croix de jubilé*, fort usitée de nos jours, est accompagnée souvent des emblèmes de la Passion ; elle offre au centre les armoiries pontificales, et porte à ses bouts des inscriptions rappelant les quatre fins dernières de l'homme ; elle affecte des proportions monumentales.

La croix, souvent nimbée, est pour les églises et les autels et même pour les vases sacrés le signe de la consécration. Les *croix de consécration* consistent en des croisettes gravées dans la pierre de l'autel, ou en des disques crucifères peints sur les murs de l'église.

Nous citerons en passant les *croix-reliquaires*, qui sont souvent à double traverse.



La traverse supérieure fait allusion au *titulus*.

1. Nous nous occuperons à propos de l'iconographie des évangélistes, de la place qui convient à chacun d'eux sur les branches de la croix.

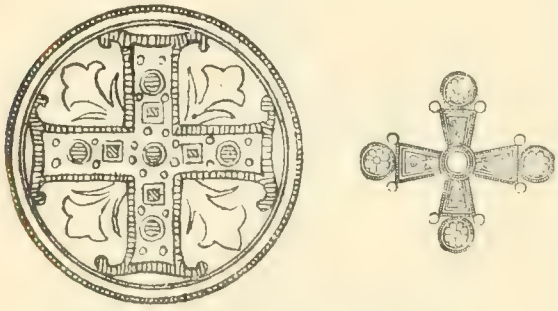
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, oct. 1887.

2. En certains pays a existé l'usage de placer sur la poitrine des défunts, dans leur sépulture, des croix nommées croix d'absolution. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 258.)

Enfin des croix servent d'insignes aux dignitaires ecclésiastiques. L'évêque porte la *croix pectorale* suspendue au cou. Les peintres et graveurs flamands du XVIe siècle ont répandu l'usage purement allégorique, passé dans le blason moderne, de *croix archiépiscopales* à double traverse, et de croix pontificales à triple traverse. Cela n'a rien de commun avec la réalité des insignes des princes de l'Église.

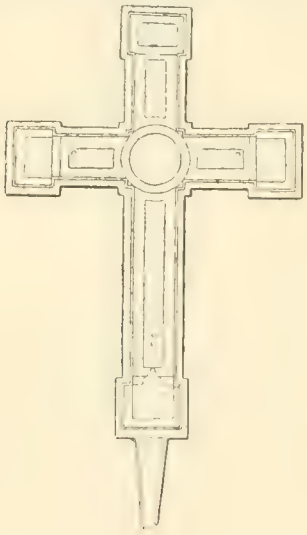
Croix diverses.

POUR être complet, nous ajouterons qu'au point de vue de la forme pure, la croix offre trois formes principales : la *croix grecque* (+), à quatre branches égales;



Croix grecque (mosaïque).

la *croix latine* (✝), dont la branche inférieure



Croix latine.

est plus longue, et la *croix en sautoir* (×), dite de saint André, semblable à une croix grecque posée sur l'angle [1].

Nous renvoyons aux traités héraldiques pour ce qui concerne une série de croix variées, différant surtout par leur forme terminale. Telles sont les croix de *Lorraine* et de *Caravalla*, de *Malte*, de *Toulouse* et de *Jérusalem*, et les croix *pattée*, *recroisetée*, *fleurdelysée*, *tréflée*, *cantonnée*, *pometée*, *potencée*, *perronnée*, *gemmée*, *endentée*, *engrelée*, *ancrée*, *anillée*, *ansée*, *bastonnée*, *bourdonnée*, *cablée*, *clavillée*, *vidée*, *cercelée*, *clechée*, *écotée*, *fichée*, *florenée*, *fourchetée*, etc., etc.

La *croix de Jérusalem* est une croix à double branche, dans laquelle la branche supérieure est comme un développement du *titulus*. Comme pièce héraldique, elle a pour

principe, selon Mgr Barbier de Montault [2], une relique de la Vraie Croix rapportée de Jérusalem par le roi de Hongrie, André II (1205-1235), père de sainte Élisabeth. On voit une multitude de reliquaires de la vraie croix affectant cette forme.

On lui donne aussi le nom de *croix patriarcale*, de *croix double* ou de croix *recroisée*. Dans les armoiries françaises, elle a pris le nom de *croix de Lorraine*, ayant été

1. Cette croix en sautoir n'est attribuée à saint André qu'à partir du XIVe siècle. Antérieurement on lui mettait en mains une croix à hampe horizontale. N.-S. J.-C. a été crucifié la tête en haut ; saint Pierre, la tête en bas, et saint André, la tête horizontale. (V. Didron, *Annales arch.*, t. XIII, p. 117.)

2. La *croix à double croisillon*. (*Bulletin arch. et hist.* de la Soc. arch. de Tarn-et-Garonne, t. X, 1882.)

adoptée par René II, à la bataille de Nancy.

La *croix de Malte*, à branches égales très évasées au sommet, et inscrites dans un carré, était celle des chevaliers de Malte, héritiers des hospitaliers de St-Jean de Jérusalem.

Le Sacré Cœur.

La dévotion au Christ roi, triomphant même sur l'arbre de la croix, domine durant le moyen âge ; à l'approche de la renaissance la piété s'attache de plus en plus à la considération des cinq plaies, et bientôt elle montre une prédilection particulière pour la plaie du Cœur; enfin le divin Cœur blessé finit par devenir l'objet spécial de l'adoration des fidèles.

Le Cœur de Notre-Seigneur Jésus-Christ mérite un culte divin, « car ce Cœur sacré », dit le cardinal Manning, « est le Cœur de Dieu le Fils, véritable objet d'une adoration divine, auquel convient le culte de Dieu seul ». *Le Cœur réel et vivant du Sauveur est l'objet sensible de la dévotion au sacré Cœur : il n'est séparé ni de la Personne divine, ni de l'humanité sainte ; il est en même temps un signe, un symbole.* Tel est le résumé de la doctrine exposée dans le traité de l'abbé J. Thomas, que nous ne saurions trop recommander au lecteur (1) désireux d'approfondir cette belle question.

Le culte du Sacré-Cœur est nouveau dans sa forme actuelle ; dans son essence il est très ancien. Déjà les prophéties de l'Écriture faisaient allusion à la blessure du cœur du Sauveur : « *mon cœur a été ouvert dans ma poitrine* » (Psalmiste, p. 108). Saint Bonaventure et saint Bernard croient que le cœur de Jésus fut atteint par le coup de lance de Longin (2).

Toutefois l'érudition n'a jusqu'ici rien découvert, durant les dix premiers siècles de l'Église, soit dans les textes sacrés, soit dans les monuments de l'art, qui offre la notion complète de l'objet de cette dévotion au Sacré-Cœur.

La dévotion de la *plaie* du côté divin apparaît dans la réforme cistercienne au XIIe siècle. Saint Thomas d'Aquin parle du sang répandu de la *plaie du Côté et du Cœur* (3). Mais le symbolisme plastique ne nous montre que rarement l'image du divin Cœur avant la fin du XVe siècle. Elle figure dans les armes de Ferdinand de Portugal, qui remonteraient à l'année 1139 (4), et l'on

1. *La Théorie de la dévotion au Sacré-Cœur de* Jésus, par J. Thomas. Desclée-De Brouwer et Cie, Lille.

2. *Non solum corpus*, dit saint Bernard, *verum etiam cor lancea vulnerari permisit.* (Sermon III de la Passion.) Ce passage fait partie de l'office de la Passion.

3. Opusc. 58, ch. 27-28. V. J. Thomas, ouvrage cité, p. 85.

4. V. Mgr X. Barbier de Montault, *Revue de l'Art chrétien*, t. XXXII, p. 384.

en cite d'autres exemples isolés. Dans un crucifix du XIVe siècle le cœur est tracé sur le croisillon (1). Un incunable du musée germanique à Nuremberg, remontant aux âges héroïques de la xylographie (1420 à 1440), offre un médaillon circulaire dont l'encadrement est formé par un texte illisible ; au centre un cœur blessé, dont l'artère supérieure est remplacée par un annelet d'attache; l'image de l'enfant JÉSUS, entièrement nu et assis sur un coussin, est placée dans le cœur ; il porte le nimbe crucifère autour de la tête, un fouet plombé et une verge entre les bras (2).

1. Propriété de M. l'abbé Frémy (Tarentaise). V. les *Études religieuses* des RR. PP. Jésuites. Mai 1880.

2. Le recueil intitulé : *Die holzschnitte des 14 und, 15 Jahrhunderts in Germanischen Museum.* Nuremberg, Soldans, 1874, in-4°, pl. XVI, en offre un autre exemple :

Au centre de l'image, le cœur divin encadré de la couronne d'épines : il est transpercé sur toute sa largeur d'une grande plaie béante d'où s'épanchent des gouttes de sang: dans les angles les images des autres plaies du Sauveur encadrées de nuages stylisés, entre lesquels se détachent en haut et en bas, des réserves carrées portant les signes ꝑ. ꝗ. ꝑ. et ꝑ. ꝗ. ꝑ. Au bas de la planche est placée l'inscription suivante :

DISER INWENDIGER ZIRKEL IN DEM HERTZE BEHAIGET DIE WIRHAFFTIGEN LENGT UND BRAITE DER WUNDEN DER SEITEN Xpi WELCHE EIN ITZLICH MENSCH MIT WARER REW UND PEICHT & MIT ANDACHT ANSIEHT VERDIENT VII JAR VERGEBUG ALLER SUND DURCH VERLEYHUG DES HEILIGTEN VATERS UND HERN INOCENCI DES ACHTEN PABST ALS OFFT DAS BESCHICHT ZIJ.

« Ce cercle à l'intérieur du cœur présente la longueur et « largeur exactes de la plaie du côté du Christ : quiconque « la considère attentivement avec une véritable contrition « et s'étant confessé, mérite sept ans, indulgences pour « tous ses péchés, par concession de notre saint Père « Innocent VIII et selon ce qu'il a décidé. » Le catalogue du musée fixe la confection de cette gravure entre les années 1484 à 1492, et nous apprend que le *bois* original existe encore entre les mains de l'imprimeur Missel à Altdorf. (Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 219.)

Nous avons vu à l'hôtel-de-ville d'Audenarde dans un ancien petit coffret, une image analogue, pouvant dater du commencement du XVIe siècle; mais l'être qui figure les mains jointes dans la fente du cœur entr'ouvert semble être l'âme humaine ; un phylactère porte en effet : *in Domino requies mea.*

Dans un incunable du XIe siècle de la collection d'estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles, on voit différentes vignettes représentant le cœur de JÉSUS blessé par la lance, surmonté de la croix et entouré des deux pieds et deux mains portant les stigmates de la passion. (Vignettes extraites d'un incunable de Deventer, 1433.)

On trouvera d'autres exemples analogues dans un travail de Mgr Barbier de Montault, auquel nous avons fait des emprunts, et dans le tome II du *Messager des Fidèles*, revue Bénédictine paraissant à l'abbaye de Maredsous (1).

La plus ancienne représentation du Sacré-Cœur, d'après le type consacré par l'image que peignit la bienheureuse Marguerite Alacoque, se voit, dit Mgr X. Barbier de Montault (2), au musée des arts décoratifs de Paris, dans un tissu attribué par le catalogue au XVe siècle, mais qui paraît appartenir au XVIe ; et qui représente le *pressoir divin.*

Au XVe siècle, et c'est le cas pour les exemples que nous avons donnés plus haut, le cœur blessé paraît ordinairement accompagné des mains et des pieds portant les stigmates. Dans les dernières années du siècle on trouve tantôt un cœur entre deux mains et deux pieds percés (3), tantôt un cœur blessé de cinq plaies (4).

Une médaille de pèlerin du milieu du XVe siècle (5) porte l'image non équivoque du Sacré-Cœur. On la rencontre aussi dans les stalles de l'église de Langeac (Haute-Loire) (6), qui sont du XVe siècle.

On voit, à la fin du moyen âge, le Cœur

1. Pages 334-335, 392 et suiv.

2. Les mesures de dévotion, (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXXII, pp. 380, et suiv.)

3. Nous avons relevé ces emblèmes sur un écusson sculpté dans la pierre à la cathédrale de Winchester (1560); on les trouve aussi sur un cuivre de la chapelle royale à Cambridge. (Voir Neale et de Webb).

4. V. *Etude religieuse* des PP. Jésuites, mai 1880.

5. Elle appartient au musée commercial de Gand. M. le baron Béthune-de-Villers l'a décrite dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1884. Le même thème iconographique se voit encore dans un *livre d'heures* de la collégiale de Sainte-Waudru à Mons (XVIe siècle).

6. Dans un écusson est sculpté le Cœur de JÉSUS percé triangulairement par les trois clous et blessé au milieu par le fer de la lance, qui est en grand relief. Le Cœur est encadré dans une couronne d'épines. V. *Iconographie du Cœur de Jésus*, par le P. E. Dujardin. Paris, 1855.

du Sauveur, souvent accompagné des autres membres stigmatisés, symbolisant spécialement la *passion*. Ce groupe persiste dans les deux siècles suivants [1].

Au XVIe siècle le divin Cœur se montre isolé, entouré parfois de la couronne d'épines, mais accompagné presque toujours de trois clous. Les PP. Jésuites vulgarisèrent ce symbole en y ajoutant le monogramme IHS. Tel

est le type qu'on retrouve dans une foule d'ouvrages des XVIe et XVIIe siècles [2], et plus tard, dans la gravure commémorative de la décision de l'assemblée du clergé (1765), et dans le tableau exécuté à la prière de la reine de Portugal, en 1782, par Batoni, pour l'église du Sacré-Cœur à Lisbonne.

CULTE OFFICIEL.

UN culte, en quelque sorte latent, fut voué au divin Cœur, jusqu'au jour où JÉSUS-CHRIST lui-même manifesta le désir de voir son Cœur représenté et offert spécialement à l'adoration. Il encouragea cette adoration par des grâces spéciales, par des révélations et des promesses dont la bienheureuse Marie Alacoque fut l'heureux témoin (1675). A partir de cette époque commence le développement du culte et des images du Sacré-Cœur isolé. Il fut explicitement approuvé par le décret du 6 février 1765 [1]. La bienheureuse écrit, par ordre de ses supérieures, au P. Ignace Hollin :

« Le jour de saint Jean l'Évangéliste, après que j'eus reçu de mon divin Sauveur une grâce à peu près semblable à celle que reçut, le soir de la Cène, ce disciple bien-aimé, ce divin cœur me fut représenté sur un trône tout de feu et de flammes, rayonnant de tous côtés, plus brillant que le soleil et transparent comme le cristal. La plaie qu'il reçut sur la croix y paraissait visiblement. Il y avait une couronne d'épines autour de ce Sacré-Cœur et une croix au dessus..... »

Et plus loin,

« le Sauveur m'assura qu'il prenait un singulier plaisir d'être honoré sous la figure de ce cœur de chair, dont il voulait que l'image fût exposée en public, afin de toucher par cet objet le cœur insensible des hommes ; promettant que partout où cette image serait exposée pour y être singulièrement honorée, elle y attirerait toutes sortes de bénédictions. »

1. V. *Biblia sacra*. Anvers, chez Jean Moerentort, 1657.
2. V. *Vitæ, passionis et mortis. J.-C. mysteria*. Antverpiæ, apud. H. Aertosium, MDCXVII. — *Vie du P. Lanuza*, S. J., Palerme, 1677. — *Litteræ annuæ*, S. J., Rome, 1587. — *Tableaux méthodiques de la géographie royale*, du P. Labbe, S. J., 1646. — *De æterna felicitate sanctorum*, Bellarmin, Cologne, 1634.

1. V. J. Thomas, *ouv. cité*, p. 243.

Ces révélations ont reçu de l'Église une sanction indirecte : 1° par le procès de la béatification de Marguerite Marie ; 2° par l'insertion au Bréviaire romain de la légende qui le mentionne comme un fait certain ; 3° par l'établissement et l'extension universelle de la fête du Cœur de Jésus le jour où la bienheureuse l'avait demandée (1).

TYPE ISOLÉ ET TYPE PERSONNEL.

Les œuvres iconographiques se classent dès lors en deux catégories, selon qu'elles reproduisent le Sacré-Cœur, seul, entouré d'une gloire rayonnante, ou qu'elles y joignent la représentation personnelle du Sauveur.

La Sacrée Congrégation des Rites, par son décret du 2 septembre 1857 (2), s'est montrée favorable à la représentation isolée.

A l'époque de la bienheureuse, le premier type régna sans partage (3). En 1726 commence à se montrer le type du *Christ au Sacré-Cœur*. Dans les meilleurs exemplaires de celui-ci, le divin Cœur, idéalisé dans sa forme et entouré d'une gloire, paraît à l'extérieur, sur la poitrine de Jésus, qui le montre de sa gauche et bénit de sa droite.

Le cœur porte une large blessure ; on peut y voir un allusion à la blessure du côté du Sauveur, qui fut la première origine de la dévotion au Sacré-Cœur (1).

Image de la collection de saint Jean l'Évangéliste.

Image créée par les RR. PP. Bénédictins.

1. (V. *Bull. de la soc. de Saint-Jean*, séance du 8 juin 1874.)

2. V. Gardellini, *Collection des décrets*, tom. V, n. 5251, ad. dub. 28, pp. 13 et 14.

3. L'image faite à Paray-le-Monial sous les indications de la bienheureuse date de 1685. (*Revue de l'Art chrétien*, ann. 1881, p. 400). L'abbé Cocherat en parle ainsi : « L'original est aujourd'hui à Turin. J'en ai une photographie faite à Nice. On lit au bas : *Cette image est la première qui a été vénérée sous le titre du Sacré-Cœur de Jésus dans le noviciat du monastère de la Visitation Sainte-Marie de Paray.* Le Cœur, entouré de la couronne d'épines, est surmonté d'une croix ; il porte l'empreinte des trois clous sacrés, deux en haut, et l'autre en bas. Au milieu est figurée l'ouverture par la lance, et dans cette ouverture on lit le mot du mystère : *Charitas.* Autour de la couronne, en commençant par le haut, on lit : *Jesus, Maria, Joseph, Joachim, Anna.* (*Hist. popul. de la bienheureuse Marguerite Marie*, p. 119.)

1. J. Thomas, *ouv. cité*, p. 364.

Certaines personnes ont reculé devant la représentation du cœur sur la poitrine. Selon l'auteur que nous venons de citer, c'est un excès de timidité : « l'objectif de l'art est une représentation symbolique, et nullement l'image de ce qui se passe dans les conditions normales de la vie. »

Le R. P. Ramière, après avoir examiné les révélations, s'exprime ainsi : « Nous ne conclurons pas que les artistes doivent le représenter isolément et le séparer de la personne de Jésus-Christ, mais nous en conclurons qu'ils ne peuvent le dissimuler, sans se mettre en contradiction avec la volonté expresse du Sauveur. »

C'est dans ce sens, du reste, que s'est prononcée la Sacrée Congrégation des Indulgences, par ses décrets du 14 décembre 1877 et du 12 janvier 1878, exigeant que le Sacré-Cœur de Jésus paraisse à l'extérieur, pour qu'on puisse gagner les indulgences en priant devant son image. C'est condamner les plaies lumineuses et rayonnantes sortant d'une entaille de la poitrine : « Indiquer la place du cœur ne suffit pas, il faut le montrer, » dit Mgr Barbier de Montault, un des écrivains les plus compétents en la matière (1).

Rappelons ici, avec M. Félix Clément, qu'il faut repousser les représentations, qui, au point de vue de la forme et de la couleur, se rapprochent trop d'un cœur arraché par le scalpel d'une poitrine humaine. Le Cœur de Notre-Seigneur doit être considéré comme glorifié. Il ne s'agit pas de montrer le viscère anatomique. Au point de vue de l'art, c'est un vrai non-sens, dit l'abbé J. Thomas (2), parce qu'il est la négation de la première règle de l'art, qui a pour objet et pour fin, non la servile imitation de la nature, mais l'idéale expression du sentiment.

1. *Revue de la l'Art chrétien*, 1885, p.
2. Ouv. cité, p. 301.

ACCESSOIRES.

Les deux types du Sacré-Cœur, l'isolé et le personnel, comportent indistinctement pour caractéristiques celles qu'a déterminées la bienheureuse, et que l'iconographie chrétienne a consacrées désormais par un usage deux fois séculaire. Il paraît au *milieu d'une gloire flamboyante*, entouré d'une *couronne d'épines*, une *croix* au-dessus, et la *plaie du côté* y est visible.

TYPE MODERNE.

En ce qui concerne l'image du Sacré-Cœur isolé, elle n'a pas été abandonnée par l'iconographie moderne, et la Sacrée Congrégation des Rites s'est prononcée en sa faveur par son décret, du 2 septembre 1887 (1). Beaucoup d'évêques français et Mgr du Rousseau, évêque de Tournai (Belgique), l'ont fait figurer dans leurs armoiries épiscopales au centre d'une croix.

1. V. Gardellini. *Collection des Décrets*, tome V, n° 5251. Add. 28, pp. 13 et 14.

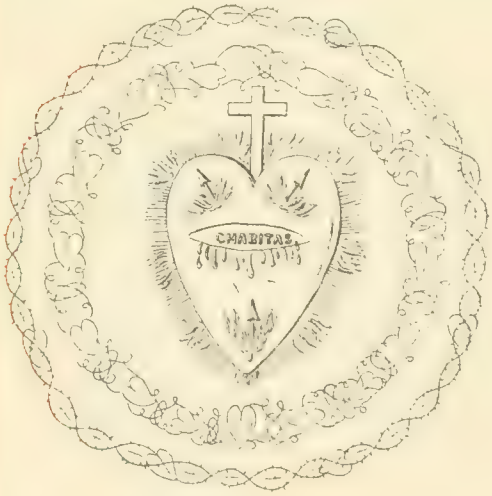
Le type du Christ ou Sacré-Cœur, mis en vogue au commencement du XVIIIe siècle (1), fut repris par les artistes modernes, et l'imagerie flamande en particulier en a vulgarisé des spécimens fort recommandables au point de vue du goût et du style. Telle est la composition due au baron J. Béthune, des figures associées du *Sacré-Cœur de* Jésus et du Saint Cœur de Marie, qui, soumise à l'examen de la Sacrée Congrégation des Rites, a reçu son approbation par décret à la date du 11 août 1877 (2).

N 2.

La Société de St-Augustin (Lille-Bruges) ayant soumis à l'examen du Saint-Siège plusieurs figures isolées du Sacré Cœur, la Sacrée Congrégation des Rites a répondu par décret daté du 2 juillet 1880. Ce décret autorise l'impression des images figurant ci-dessus sous les nos 1 et 4, et de celle qui

N 4.

porte le no 3, pourvu qu'en réalité elle soit la reproduction d'une forme donnée par



D'après un dessin fait sur les indications de la Bienheureuse Marguerite Marie Alacoque.

N° 3.

N° 5.

la bienheureuse Marguerite Marie, comme cela est affirmé (dans la requête) (3). La Congrégation condamne les images distinguées par les nos 2 et 5, qui « comportent des symboles qui n'adhèrent aucunement à la vraie doctrine de l'Église, ou bien dérivent

1. On en trouve des exemples dans la gravure commémorative du vœu fait par Mgr de Belzunce, et dans quelques vignettes de l'ouvrage du P. Gallifet (1745).

2. V. *Nouvelle Revue théologique*, tome X, p. 6.

3. Le dessin présenté était emprunté à une reproduction de l'original, dessiné d'après les indications de la bienheureuse, et publié par la *Revue de l'Art chrétien*, dans son numéro de janvier 1879.

d'une révélation particulière qui est privée de toute approbation antérieure de la sainte Église.» Toutefois le décret du 2 septembre 1857, mentionné plus haut, autorise la représentation des Cœurs juxtaposés de JÉSUS et de Marie [1].

NOTRE-DAME DU SACRÉ-CŒUR.

LES missionnaires établis à Issoudun vers 1854 inaugurèrent la dévotion au vocable de Notre-Dame du Sacré-Cœur, qui a été considéré de leur part comme un acte de foi à la puissance de Marie sur le Cœur de son divin Fils. Cette dévotion s'est depuis répandue dans la chrétienté, avec l'approbation du Saint-Siège.

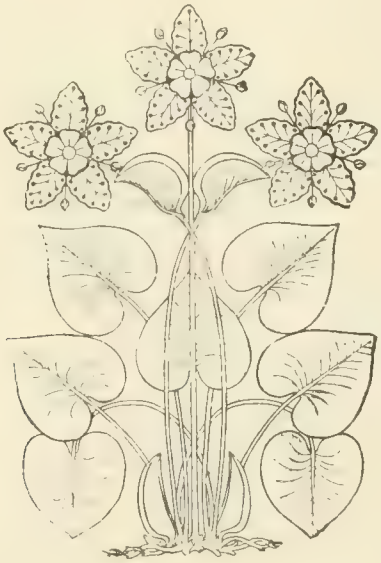
Il importe de se mettre en garde contre une interprétation de ce vocable, qui a eu certain crédit. Par décret du 28 février 1875 la Sacrée Congrégation des Rites a réprouvé le sens attribué par certaines personnes au titre de la confrérie d'Issoudun. Elles prétendaient y trouver pour la sainte Vierge un nouvel accroissement de grandeur et de gloire inconnues jusqu'à ce jour, non compris dans la notion de la sublime dignité de la Mère de Dieu, et lui attribuaient un véritable empire sur son divin Fils. La Sacrée Congrégation, sans défendre aux fidèles d'invoquer la sainte Vierge sous le titre de Notre-Dame du Sacré-Cœur, leur enjoint de l'invoquer comme *leur* Dame, et non comme la dame du Sacré-Cœur [1].

La primitive image de Notre-Dame du Sacré-Cœur représentait JÉSUS enfant, debout aux pieds de Marie, montrant sur sa poitrine l'image de son Cœur divin. Cette représentation a été condamnée par le décret cité plus haut de la Sacrée Congrégation des Rites, et remplacée par une autre, où l'enfant JÉSUS au Sacré-Cœur est porté, selon l'usage traditionnel, dans les bras de la sainte Vierge.

L. CLOQUET.

1. Dubium XXVIII. Utrum liceat exponere in ecclesiis imaginem Cordis septi corona spinea cum cruce superposita ad designandum Cor Domini nostri JESU CHRISTI, ut alio modo repræsentetur, vel etiam eodem modo effigies duorum cordium juxtapositorum ad exprimenda corda Domini Nostri JESU CHRISTI et Beatæ Mariæ Virginis ? censuerunt. Ad. XXVIII. Ad Episcopum servata forma Decretorum Concilii Tridentini et sa. me. Urbani Papæ VIII.

1. V. *Nouvelle Revue théologique* dirigée par le R. P Piat, t. VII, 1875, p. 205.



Mélanges.

Un tableau morave.

J'AVAIS lu autrefois, dans le *Dictionnaire historique* de Feller, ouvrage intéressant et bien renseigné, surtout en ce qui concerne la Compagnie de JÉSUS, le petit article que voici, sous la rubrique « DEO-GRATIAS (Saint) ».

« Élu évêque de Carthage, à la prière de l'empereur Valentinien III, vers 454, du temps du roi Genséric, se distingua par sa charité envers les pauvres et les captifs, et mourut en 457. On voit à Hradisch en Moravie un très beau et très grand tableau où sont représentés saint DEO-GRATIAS, saint DEUS-DEDIT et saint QUOD-VULT-DEUS, honorés comme les trois patrons de la conformité avec la volonté de Dieu. Au haut du tableau, des anges soutiennent cette épigraphe : *Fiat voluntas tua sicut in cœlo et in terra.* »

Il me parut bon, l'an dernier, pour certaines recherches de théologie ascétique, de m'informer de la réalité du fait signalé par Feller, et m'étant adressé au révérend curé catholique de Hradisch, je reçus de son coadjuteur, le R. don Antoine Cetkóvsky, différents documents dont je ne crois pas le résumé indigne de figurer dans la *Revue de l'Art chrétien.*

L'église paroissiale de Hradisch, en Moravie, est une ancienne église de Jésuites, dédiée à saint François Xavier et ayant servi de chapelle à un collège de la Compagnie aujourd'hui supprimé. Un oratoire placé du côté de l'épître renferme le tableau dont parle Feller. C'est une toile de $2^{m}84^{c}$ de haut sur $1^{m}81^{c}$ de large, placée assez bas, de façon à être aisément vue et touchée par les visiteurs. C'est peut-être leur indiscrète dévotion qui en a détérioré la partie inférieure en quelques endroits, et percé les yeux de l'ange et du mendiant que je signalerai tout à l'heure. Mais une bonne photographie que m'a procurée M. Cetkóvsky me porterait à attribuer ces mutilations à un sot et irréligieux vandalisme. Heureusement le dégât n'est pas considérable, et l'ensemble de la peinture est bien conservé.

Elle est d'une valeur artistique indiscutable, quoique en style moderne, du XVIIe siècle probablement, ou peut-être même du XVIIIe, si l'on veut voir dans le rochet un peu secoué d'un des personnages une réminiscence des grandes *agitations* du chevalier Bernini. L'art de la composition et du dessin, — je ne puis parler du coloris que je n'ai pas vu,— était loin de manquer au peintre. Je voudrais qu'un critique autorisé, — il n'en manque assurément pas en Hongrie, — nous dît le nom, l'époque et la patrie de cet habile maître. Je ne fais que soupçonner que c'était un de ces jésuites artistes dont les deux derniers siècles se sont glorifiés; mais je suis absolument certain que l'idée, l'inspiration, le programme qu'il a suivi, viennent d'un membre de la Compagnie. On n'en disconviendra pas quand j'aurai décrit cette œuvre curieuse et d'une haute portée morale.

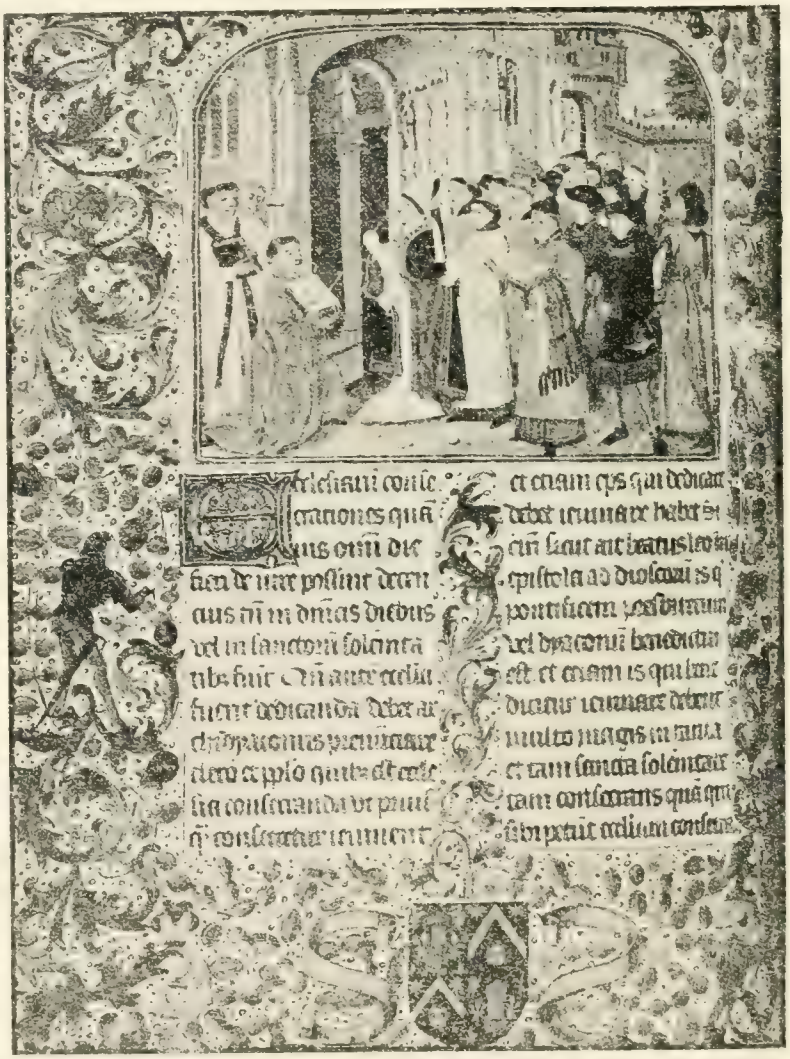
Deux saints évêques, en chape, mitre et crosse, avec croix pectorale, et gant pontifical à la main gauche, sont figurés aux côtés du tableau ; l'un tient de la main droite les chaînes brisées d'un captif. Au milieu, un troisième saint, sans costume liturgique, fait l'aumône à un misérable étendu à ses pieds : d'une main, il tient une sorte de bassin ou d'aumônière ; de l'autre, une pièce de monnaie. Au-dessus de ce groupe, dans une gloire environnée de nuages, un ange enlève le voile qui cache aux hommes l'œil divin de la providence apparaissant dans un triangle ; et d'autres esprits bienheureux déploient et semblent commenter ce texte latin inscrit sur une banderole :

DEUS REGIT MUNDUM NON MIHI FRANGAM CAPUT. *Dieu gouverne le monde : je ne me romprai point la tête.*

Enfin, dans le coin inférieur droit du tableau, un ange soutient un écusson ovale sur lequel on lit :

SINGULARES
PATRONI
IMPETRANDAE
CUM DIVINA
VOLUNTATE
CONFORMI-
TATIS.

Pl. III.



Miniature du Pontifical de Perry de Cluny.

« *Patrons spéciaux de qui veut obtenir la conformité avec la volonté divine.* »

Ces patrons ne sont pas ici nommés. Toutefois il n'est point douteux que ce ne soient bien les trois saints personnages désignés par Feller : le pape saint DEUS-DEDIT ; l'évêque de Carthage, saint QUOD-VULT-DEUS ; et son successeur, saint DEO-GRATIAS.

Je ne ferai pas la biographie des trois patrons de la dévotion à la sainte volonté de Dieu ; je n'expliquerai pas non plus à mes savants lecteurs toute la finesse, l'à-propos, l'élégance vraiment *spirituelle* de cette composition. Je me bornerai à dire que j'ai voulu la vulgariser dans l'*Almanach Catholique de France pour 1889*, — on peut le citer ici, car c'est une œuvre d'art chrétien, — et que plusieurs ecclésiastiques de science et de piété m'ont souhaité la bonne fortune de trouver un éditeur d'images religieuses qui veuille reproduire mon intéressant sujet hongrois. L'art sérieux serait loin d'y perdre, et la dévotion catholique pourrait y gagner.

Dr Jules DIDIOT.

Manuscrits de Ferry de Clugny.

UNIS de la puissante influence que leur donnait leur double principauté spirituelle et temporelle, les évêques de Tournai furent naturellement les protecteurs des artistes qui vouaient leur talent au resplendissant décor des livres liturgiques. Ils firent même exécuter des manuscrits de premier ordre en dehors du répertoire sacré. Ainsi Guillaume Filastre fit faire une copie admirablement enluminée de la règle de la Toison d'or qu'il avait rédigée. On conserve encore à la bibliothèque de Bruxelles ce précieux volume, où l'on voit figurer le prélat lui-même, présentant son livre à Philippe le Bon.

Une découverte dont ont été entretenus en son temps nos lecteurs a été faite, il y a quelques années, par M. A. Castan dans la bibliothèque communale de Sienne (1). C'est celle d'un magnifique manuscrit du XVe siècle, d'une telle richesse et d'une beauté si remarquable, que M. Castan va jusqu'à dire : « Au point de vue du caractère liturgique, aussi bien que sous le rapport du style des illustrations, le missel conservé à Sienne est une sorte de frère jumeau du bréviaire Grimani, cette merveille de l'art flamand que l'on admire à Venise. » On sait en effet que ce fameux livre a souvent été cité comme le chef-d'œuvre des manuscrits enluminés.

Ce missel renferme les armoiries de la famille bourguignonne de Clugny et celles de l'évêché de Tournai. Il a appartenu à Ferry de Clugny, qui devint évêque de Tournai en 1474, et mourut en 1480 après avoir été créé cardinal. Sa tombe existe encore à l'église de Sainte-Marie-du-Peuple à Rome ; il avait pour armes : *d'azur, aux deux clefs d'or*, et pour devise : *bonne pensée*.

Une grande miniature de pleine page décore le manuscrit. Elle contient le portrait de l'évêque en costume pontifical, mitre en tête, agenouillé devant la Vierge, qui lui apparaît assise sur un trône gothique; derrière elle pend un drap d'honneur, dont des anges gracieux déploient au-dessus d'elle l'extrémité pour en former un dais; celui-ci sert comme de tribune à trois musiciens ailés; ils sont d'une grâce merveilleuse, ainsi que les trois enfants de chœur qui, l'un assis, le second agenouillé, le troisième debout, chantent aux côtés de Marie, soutenus par l'orchestre angélique. Celle-ci est couronnée et nimbée ; la majesté de son visage, un peu grand, l'attitude noble, l'ampleur de son manteau aux plis élégants, lui donnent une physionomie royale. L'évêque lui est présenté par un ange de plus haute stature que les autres, mais non moins gracieux; un angelot plane en soutenant son écu et sa crosse.

La scène se passe sous un porche d'architecture où figurent les armes de Guillaume Filastre, qui fut évêque de Tournai avant Ferry de Clugny (1), et en regard d'un pittoresque château, dont la porte est surmontée de la statue de Notre-Dame. Ces deux édifices représentent peut-être des bâtiments élevés par l'un des deux prélats.

1. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. XLII, 1881, p. 442.

1. Du moins M. Castan a-t-il pu distinguer sur le champ d'azur un chevron et trois meubles qui pourraient bien être des étoiles.

Une autre miniature, qui représente l'Assomption de la sainte Vierge, laisse voir dans le lointain les clochers et les tours de Tournai.

Miniature du Missel de Ferry de Clugny conservé à Sienne.

Ces enluminures sont traitées avec une grâce naïve et une merveilleuse finesse. Elles sont conçues dans un sentiment idéal, exquis, qui accuse plutôt l'art franco-wallon que l'art flamand. M. A. Castan est tenté de les attribuer à Simon Marmion à cause d'une M qu'on aperçoit dans le décor; il nous paraît que Vanderweyden aurait quelques prétentions légitimes à faire valoir ici. Nous signalons tout spécialement la grande ressemblance de types qu'offrent nos anges, surtout celui sous l'égide duquel se présente l'évêque, avec ceux que l'on voit dans les tableaux de Roger.

Comment ce beau volume est-il arrivé à la bibliothèque communale de Sienne? Il y faisait partie des livres ayant appartenu au pape Pie II et à la famille des Piccolomini. Or, Ferry de Clugny, envoyé comme ambassadeur auprès de ce Pontife, avait connu son neveu, François Piccolomini, le cardinal de Sienne. Celui-ci aura peut-être tenu à posséder un souvenir du cardinal de Tournai.

Ainsi qu'a bien voulu nous en aviser M. A. Castan, M. L. Delisle a relevé dans le catalogue de la bibliothèque Perkins, vendue en Angleterre au mois de juin 1873, la notice d'un pontifical exécuté pour le même évêque Ferry de Clugny. Nous lisons, en effet, dans une note de M. Delisle, insérée dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1). « ... Ce beau volume a figuré sous le n° 822 dans le catalogue de la bibliothèque Perkins, vendue en Angleterre au mois de juin 1873. Nous ne pouvons dire dans quelle collection il est passé; mais la notice du catalogue de vente, qui est accompagnée du croquis d'une des peintures, aidera à le retrouver. »

Un hasard heureux et surtout l'extrême obligeance du marquis de Biut, nous ont mis sur la trace de ce précieux volume; c'est de la bibliothèque de John Tonneley (comté de Lancastre), qu'il a passé dans celle de Henri Perkins de Honwort, avant de prendre place dans la riche collection du lord anglais, illustre par son culte pour les beaux-arts autant que par la générosité de ses sentiments. Celui-ci a poussé la bienveillance jusqu'à nous envoyer des photographies des principales miniatures de ce manuscrit remarquable. Le livre est trop précieux au point de vue de l'art local, pour qu'on nous reproche de consigner ici sa description détaillée, aidé des notes que nous devons à la grande complaisance du bibliothécaire du noble lord:

Volume in-folio, contenant, outre des feuilles volantes, 425 feuilles numérotées au crayon, 416 paginées en lettres rouges, et 3 en blanc; reliure du XVe siècle.

Il est orné de nombreuses miniatures et bordures marginales enluminées, et d'une multitude de belles initiales en or et couleurs, de diverses grandeurs. Les rubriques sont en rouge; les notes musicales du chant sont en noir sur quadruple portée rouge.

Le manuscrit débute ainsi : « *Ordinis et officii pontificalis liber incipit, qui ex multis libris pontificaliòus collectus est per me Ferricum de Clugnyaco, utriusque juris doctorem et insignis ecclesiæ Tornacensis licet indignum presulem.* »

La table *(ad inveniendum rubrices seu capitula...)* est écrite en lignes longues, ainsi qu'un index des offices spéciaux. Quelques changements ont été faits à une époque relativement récente, notamment à l'office pour la consécration de l'évêque (f. 121 et suiv.).

L'illustration comprend quatre miniatures d'environ une

1. Année 1885, livr. I-II, p. 201.

demi-feuille, douze de la largeur d'une colonne, et environ quatre-vingts petits sujets historiant les initiales.

Ce magnifique manuscrit doit avoir été exécuté de 1471 à 1474. Il est orné d'un grand nombre de bordures marginales enluminées consistant en ornements fleuragés et stylisés au milieu desquels se jouent des figures humaines aux costumes variés, des bestioles et des oiseaux. Sur non moins de trente et une pages sont peintes des armoiries, toujours les mêmes, qui portent : *écartelé, aux 1e et 4e cantons, d'azur, semés de fleurs de lis d'or, à la tour d'argent (qui est du siège épiscopal de Tournai) deux crosses de gueule en sautoir; aux 2e et 3e, d'azur au chevron d'or, au chef chargé de deux étoiles à huit pointes, et la pointe chargée d'une tête de léopard.* L'écu est sommé d'une crosse épiscopale (1).

Mais revenons aux miniatures historiées. La première des quatre grandes représente l'évêque agenouillé devant la sainte Trinité. Le Père et le Fils, assis sur un même trône, les pieds sur un globe, bénissent de la droite, tandis qu'ils mettent chacun la main gauche à un même livre placé sur leurs genoux. Ferry de Clugny, en costume pontifical, tête nue, imberbe comme dans le missel de Sienne, largement tonsuré, est agenouillé à terre, la crosse entre les bras et les mains jointes. Sa mitre repose en face de lui sur un escabeau recouvert d'une étoffe, et sur un banc sont trois grands volumes, que l'évêque semble offrir aux trois personnes divines, et dont l'un, ouvert, est sans doute le pontifical. Le tout est rendu avec un grand soin, dans un sentiment réaliste très prononcé, qui contraste avec le caractère souverainement gracieux et idéal qui distingue, au contraire, les miniatures du missel de Sienne. La même différence se fait observer dans les ornements qui décorent tout le pourtour des marges, et dont la flore comme la faune, tout en étant stylisées, sont cependant plus matérielles et plus prosaïques.

La seconde miniature de demi-page a pour sujet la consécration d'un évêque et offre un groupe de seize figures d'ecclésiastiques aux costumes variés. Le mobilier du sanctuaire où se passe la cérémonie est reproduit avec une précision qui le rend fort intéressant ; il y a là des spécimens de stalles, de sièges de chœur et de clôtures de chapelle en bois, d'un type très pratique ; l'autel a des courtines, et son retable, figurant la scène du couronnement de la sainte Vierge accostée de donateurs agenouillés, est un de ces bas-reliefs en pierre dont les ateliers de Tournai avaient la spécialité.

Le troisième grand sujet nous offre un évêque conférant les saints ordres et comporte trente-quatre personnages, un évêque, deux prêtres, un acolyte et trente lévites ; le retable est un bas-relief pareil à celui que nous venons de signaler, représentant au centre la figure du Sauveur du monde ; un seul chandelier est posé sur l'autel, et aucune croix n'y paraît ; c'est encore l'usage à l'époque où la scène se passe, d'apporter, au moment de la célébration de la messe, la croix amovible.

La cérémonie de la consécration d'une église fait l'objet d'un véritable tableau, dans lequel, autour de l'évêque officiant, figurent une foule de personnages ecclésiastiques et laïcs aux costumes les plus divers. Ils sont assemblés au nombre de vingt-six au portail d'une église, dans lequel nous ne reconnaissons pas celui d'un monument de Tournai, et qui est d'ailleurs assez gauchement construit ; en revanche le groupe est vivant et d'une charmante composition. (V. pl. III.)

Ces sujets historiés sont traités avec beaucoup d'art ; ils ne sont toutefois pas exempts de certains défauts marqués, qui sont notamment un peu de gaucherie dans la perspective, de lourdeur et de monotonie dans les personnages. Aussi le portrait de l'évêque peut-il être suspect comme ressemblance, d'autant plus qu'il ne s'accorde guère avec celui de Sienne.

Nous nous bornerons à énumérer les sujets de la seconde catégorie : *consécration de vêtements épiscopaux, bénédiction solennelle donnée au peuple, confirmation, consécration d'un abbé, d'une abbesse, de religieuses, bénédiction d'un cimetière, d'une croix, d'une châsse, d'une cloche, réconciliation d'une église, d'un cimetière.*

Les lettrines historiées figurent la série des fêtes et anniversaires ecclésiastiques ; elles sont

1. Ici se présente une difficulté : ces armoiries ne sont pas celles du prélat que nous nommons comme ayant fait faire le manuscrit, lequel avait des armes parlantes, que nous montre le manuscrit de Sienne. Les armoiries qui sont ici écartelées avec celles de l'évêché de Tournai sont, à un détail près, celles que l'armorial de nos évêques nous donne pour les armes de son prédécesseur, Guillaume Filastre. Dans le pontifical, l'écu chevronné a pour meubles deux étoiles et une tête de léopard, tandis que celui de Guillaume Filastre offre trois merlettes.

très bien exécutées ; d'autres sont ornées des armoiries que nous avons décrites.

Ajoutons que le volume a gardé sa reliure originale en chêne revêtu de cuir, rehaussée d'empreintes en relief, dessinant quatre compartiments ornés du texte suivant : *Adjutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit cœlum et terram. Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in sæculum.*

L. CLOQUET et A. DE LAGRANGE (1).

Neerlandia Catholica.

L'ANNÉE du jubilé de Léon XIII qui a causé une émotion si joyeuse dans toute la catholicité vient de finir. Ses fêtes laisseront d'impérissables souvenirs, non seulement dans le cœur des hommes qui en ont été les témoins et dans la génération présente, mais elles marqueront encore comme une date historique dans la mémoire des générations futures. Il serait difficile en effet de citer, à n'importe quelle époque, un homme qui, autant que l'illustre prisonnier du Vatican, ait été l'objet d'hommages aussi universels, de semblables démonstrations de respect et d'amour. A ce point de vue, les témoignages de la joie de ses enfants ont été pour le Saint-Père une consolation et une force, de même qu'ils ont été un événement, même pour les nations séparées de lui par leur *credo* et par leurs gouvernements, qui tous hormis un seul, se sont sentis entraînés et obligés de prendre part à une fête qui devait être la fête de la paix des âmes.

Un mouvement aussi général, aussi universel, auquel la situation faite au Souverain-Pontife donnait un caractère particulier de protestation et d'affirmation de droits trop manifestement violés, en se prononçant par des dons envoyés à l'Exposition Vaticane de toutes les plages et des latitudes les plus lointaines, devait naturellement trouver son expression dans tous les domaines de l'activité humaine. Il le trouva, en effet, et, si l'Industrie porta à Rome les fabricats de tous les peuples, les lettres et les arts servirent à leur tour à traduire les sentiments et les émotions qui agitaient à ce moment la chrétienté, et qui, par les dons offerts à Léon XIII semblaient en quelque sorte, remonter à leur source.

Il y aurait assurément une étude pleine d'intérêt à faire pour une plume compétente, dégagée d'ailleurs de toute préoccupation autre que celle de la justice et de la vérité, en examinant tout ce qui a été réalisé dans le domaine des beaux-arts à l'occasion du jubilé sacerdotal de Léon XIII. Sans aucun doute la part de la critique serait assez large ; dans bien des circonstances le bon goût, la pureté du style sont restés étrangers à la manifestation des sentiments bons dans leur essence et purs dans leur source. A l'Exposition Vaticane, bien des envois, dont les auteurs semblaient avoir fait appel à l'invention artistique et à une exécution exigeant quelque connaissance du dessin, n'accusaient qu'une indigence que la prétention ne parvenait pas à masquer. Il est même regrettable d'avoir à confesser que, dans bien des cas, c'est là l'une des caractéristiques des industries d'art religieux de notre temps. Les promoteurs de ces industries se croient trop souvent en possession d'une clientèle assurée, d'ailleurs trop dominée par des sentiments de foi naïve pour prêter l'oreille à la critique, — celle-ci fût-elle aussi équitable que bien intentionnée.

Il n'en est pas moins vrai de dire que parmi les offrandes portées aux pieds du Saint-Père, plus d'un travail peut être considéré tout à la fois comme un hommage de la piété des fidèles, comme la manifestation du génie national, en même temps que la preuve de progrès accomplis dans l'expression chrétienne par les arts.

A ce point de vue, il nous est agréable d'avoir à entretenir nos lecteurs d'un livre par lequel les catholiques hollandais ont voulu témoigner de la vitalité de leur foi et réjouir le cœur de Léon XIII à l'occasion de son jubilé. Nous voulons parler de la *Neerlandia catholica*.

Ce livre peut, sans exagération aucune, être qualifié de monument, et par ce mot j'entends tout à la fois rendre justice à l'art qui a présidé au dessin des nombreuses planches qui l'ornent, à l'art du typographe dont il est le produit, — j'entends faire ressortir l'importance des progrès réalisés par les catholiques hollandais dans tous les domaines, progrès dont le livre constate la significative importance — et exprimer quelques réserves

1. Extrait du second volume de *L'art à Tournai et les anciens artistes de cette ville*, actuellement sous presse.

quant au format vraiment monumental de ce volume, et qui en rend le maniement laborieux. Nous admettrons volontiers que la solennité de la manifestation exigeait,pour ainsi dire, la solennité du format. Mais, pour le bibliophile qui aime à se réjouir la vue des pages admirablement imprimées, des initiales au fond d'or et aux couleurs joyeuses; des grandes planches en bistre de cet ouvrage, il faut, pour disposer le volume, au moins le lectrin d'une bibliothèque de couvent, ou le lutrin-aigle d'une cathédrale. Il serait difficile sans cela d'étudier avec le soin que réclame semblable ouvrage, les pages d'un travail si achevé qui le composent.

Cette réserve faite seulement pour les amateurs de beaux livres qui n'auraient pas dans leur bibliothèque le meuble dont je viens de constater la nécessité, procédons à l'examen de la *Neerlandia catholica*. Que le lecteur se figure un de ces robustes in-folios dans lesquels nos ancêtres aimaient, soit à chanter les louanges du Seigneur, soit à enfermer et à transmettre leur science ; le volume que nous avons sous les yeux a 50 cent. de haut sur 34 de large, et contient près de 700 pages de ce papier résistant et solide comme la Hollande sait en fabriquer. Je regrette beaucoup de ne pouvoir mettre sous ses yeux l'exemplaire-type orné de miniatures originales qui a été offert au Saint-Père. La reliure seule est un chef-d'œuvre que les exemplaires mis dans le commerce font connaître par la reproduction en photogravure servant de frontispice. Arrêtons-nous un instant à celle-ci. Suivant en cela les couvertures anciennes des manuscrits précieux, les ais de la reliure ont été couverts de plaques métalliques. Celui de droite est orné au centre d'un médaillon délicatement ciselé et d'un goût exquis. Il représente Léon XIII disant sa première messe, au moment de l'élévation. Au-dessus de l'autel lui apparaît saint Léon le Grand entouré d'une nuée. Au haut du médaillon, dans l'encadrement, se trouvent les armoiries du pape, en bas celles de la Hollande. Sur un phylactère à côté de l'autel on lit le texte tiré de Jérémie : *Ecce quasi Leo ascendet.*

Le plat de la reliure est orné d'une large bordure, dont le décor est formé de six médaillons niellés, reliés par des filigranes formant des rinceaux délicats ; les nielles représentent les deux grands apôtres de la Hollande, saint Willibrord et saint Servais ; puis les saints patrons de ses cinq diocèses, Martin, Bavon, la Vierge et Christophe. Se conformant encore aux traditions suivies pour les reliures où l'orfèvrerie intervient dans le décor, de gros cabochons en cristal sont placés aux quatre angles de la couverture afin de garantir celle-ci du contact avec le pupitre sur lequel le livre est posé. Mais les anciens ne prodiguaient généralement les trésors de leur art et des métaux précieux que sur un des ais de la couverture ; ici le verso de la reliure quoique plus sobrement traité n'est pas resté sans décor. Il se compose d'une plaque niellée, ornée de filigranes placés au centre, avec une charmante figure de sainte Gertrude abbesse ; dix gros cabochons avec leur sertissure et deux fermoirs ornent la bordure de la couverture.

Avant d'examiner ce que l'on nommerait aujourd'hui les illustrations du livre, il convient de donner une idée de son contenu, de la table des matières.

Il y a d'abord quelques feuillets de dédicace ; l'index et une introduction. L'ouvrage est divisé en 3 livres.

Le premier livre comprend autant de chapitres qu'il y a d'évêchés en Hollande. L'archevêché d'Utrecht est l'objet du premier chapitre, puis viennent les évêchés d'Harlem, de Bois-le-Duc, de Breda et de Ruremonde. Ces chapitres entrent dans de nombreux détails historiques sur la fondation et le passé de ces évêchés et sur leur organisation actuelle.

Le deuxième livre est consacré tout entier à l'histoire du développement des ordres religieux et à leur organisation et situation actuelles ; le troisième livre donne l'historique des sodalités et des associations catholiques de tout genre ; des maisons de charité, hospices, orphelinats, maisons de santé, associations de secours mutuels, sociétés catholiques pour la diffusion des sciences, des lettres et des arts. Nous y trouvons avec plaisir une mention particulière de la Gilde de Saint-Bernulphe pour le développement de l'art chrétien, fondée par Gérard Guillaume Van Heukulum ; le musée épiscopal d'Utrecht si important au point de vue des trésors de l'art catholique qu'il contient, celui de Harlem, la societé Saint-Grégoire pour la musique religieuse, et un grand

nombre d'institutions de toute nature qui témoignent en Hollande d'une large expansion de la vie religieuse dans tous les domaines de l'intelligence.

Un chapitre particulier porte pour titre « *Amstelodamum Sacrum* », c'est l'histoire de la ville capitale de la Hollande au point de vue de la vie catholique, l'*Amsterdam sacrée*. Nous sommes si habitués d'associer, aux souvenirs qu'évoque cette capitale du commerce batave, l'idée du lucre, du trafic et de la juiverie en action, que l'on est heureux d'apprendre qu'il existe dans cette ville, un foyer actif de foi et de charité chrétiennes. Les différentes divisions de ce chapitre nous enseignent ce qu'était la situation des catholiques d'Amsterdam sous le régime qui s'y est établi à la suite de l'introduction de la Réforme ; comment les œuvres chrétiennes se sont développées depuis que la liberté a été rendue à l'Église ; leur floraison et leur état actuels.

On le voit, la composition de l'ouvrage est faite avec clarté. Ses divisions ont été confiées aux hommes les mieux au courant de l'histoire profane et ecclésiastique de leur pays et les plus autorisés pour consigner dans un livre qui doit rester, les développements de la vie chrétienne que plusieurs d'entre eux ont travaillé à étendre et à diriger.

Voici les noms des principaux collaborateurs : Introduction, le Dr Her. Jos. Schaepman ; l'histoire des différents évêchés a été rédigée par les savants ecclésiastiques dont les noms suivent, Ad. Ant. Jean Van Rossum ; J. J. Graaf ; Th. N. H. Spierings ; P. J. Gabriel ; J. J. Hopstaken ; M. Willemsen ; le deuxième livre par MM. Alb. Hoogland ; J. H. Van der Venne ; on doit le troisième à la plume du Dr André Jansen, notre collaborateur, auquel d'ailleurs la direction générale de l'œuvre a été confiée. Beaucoup d'autres hommes distingués que nous ne pouvons tous nommer se sont associés à cet ouvrage par une active collaboration.

Mais il est temps d'examiner le concours que les arts ont apporté à l'hommage rendu par la Néerlande catholique au Souverain-Pontife.

Le livre est imprimé en deux langues. Les titres et l'en-tête des grandes divisions ont des pages à part, dont l'illustration et la partie décorative sont variées pour chacune des langues ; quant au texte même, il est imprimé à deux colonnes, hollandais en regard du texte latin.

Le titre latin est très richement orné de lettrines en couleur sur fond d'or et d'élégantes bordures ; l'ensemble rappelle de tout point les manuscrits du XVe siècle ; le titre hollandais, au contraire, traité plus sobrement, se conforme au style des incunables de la même époque ; il est historié d'un en-tête où, dans la partie centrale, sont représentées la fondation de l'Église par le Christ, et, aux côtés, la fondation et la restauration de l'Église hollandaise.

Vient ensuite la dédicace au Saint-Père ; le texte latin se trouve sur deux feuillets ornés de bordures et de lettres en couleur, dans le style adopté pour le titre ; la version hollandaise reprend de son côté le caractère des impressions xylographiques de l'origine de l'imprimerie.

Quant au livre lui-même, chacune des grandes divisions est marquée, dans le volume-type offert à Léon XIII par une miniature à pleine page dont la composition symbolique se rapporte au chapitre dont elle est le frontispice. C'est ainsi que la peinture qui se trouve en regard de la dédicace, représente le Saint-Père assis sur son trône, entouré du collège des cardinaux, des évêques et des dignitaires de l'Église, auquel la Néerlande, représentée sous les traits d'une gracieuse jeune fille agenouillée, offre l'album de la *Neerlandia catholica*. Elle est suivie d'un long cortège d'hommes de tout rang et de toutes conditions unissant leur hommage à ceux de la jeune fille. Au bas de la composition les deux apôtres de la Hollande, saint Willibrord et saint Servais, et dans la région supérieure deux anges tenant des banderoles sur lesquelles on lit les dates du jubilé. Une riche bordure allégorique entoure cette jolie miniature, l'une des mieux réussies du livre. Elle est signée de P. J. H. Cuypers et W. de Lucht.

Il y a neuf grandes miniatures de ce genre. Elles ne sont pas toutes d'égale valeur artistique et quelques-unes d'entre elles détonnent un peu par le style académique des figures, dont la note n'est pas en harmonie avec l'ensemble de l'ouvrage. On comprend toutefois que dans cette série d'enluminures confiées à des artistes différents, il était assez difficile de conserver une

harmonie complète. Quatre de ces dessins nous ont semblé particulièrement réussis. C'est celui de la dédicace que nous venons de décrire ; le frontispice du chapitre consacré aux ordres religieux de la Hollande, celui du diocèse de Breda, et celui du dernier chapitre : *Amstelodamum sacrum*, où, au centre de la composition, saint Nicolas, le patron de la ville, est représenté donnant aux jeunes filles pauvres la dot qui doit leur assurer un mariage honnête ; au bas se déroule une procession, joli tableau de genre religieux qui révèle un pinceau bien hollandais.

Dans l'édition éditée pour le public, ces miniatures ont été reproduites avec succès par l'héliogravure et imprimées en bistre.

A la fin du volume un chapitre, qui est loin d'être sans intérêt, donne en quelque sorte l'historique du livre lui-même. Ce chapitre nous apprend comment un Comité, composé des catholiques les plus éminents de la Hollande, fut formé suivant le vœu de l'archevêque et des évêques de ce pays, et se réunit une première fois au mois de mai 1886.

Vu l'importance de l'entreprise on n'avait certes pas trop de temps devant soi. On se mit donc résolument à l'œuvre et l'on arrêta le plan de l'ouvrage. Celui-ci devait en effet faire connaître les développements de l'Église catholique en Hollande, depuis la restauration de sa hiérarchie jusqu'au 1er janvier 1887. Il devait tracer le tableau des progrès considérables réalisés depuis cet acte mémorable. Le plan du livre fut donc établi dans ses grandes lignes tel que nous l'avons poursuivi en examinant le volume, la clarté de la conception ayant permis de le faire passer dans le domaine de la réalité sans changement notable.

Le comité mit d'ailleurs tous ses soins pour rendre l'ouvrage, au point de vue typographique et des illustrations, digne de l'antique réputation que la Hollande a su conquérir dans les arts. Le livre devait être publié en latin et en hollandais, les pages divisées en deux colonnes ; il fut décidé que le texte latin serait imprimé en caractères elzéviriens, tandis que pour le hollandais on prendrait le caractère gothique des plus anciennes éditions du pays. D'ailleurs il y aurait des initiales différentes pour chaque texte, des têtes de page, des culs-de-lampe et une ornementation xylographique spéciale, partout où ce décor serait à sa place. Des miniatures, précédant chacune des grandes divisions du volume, seraient demandées aux meilleurs artistes de la Hollande ; destinées à l'exemplaire offert à Léon XIII, elles seraient reproduites pour l'édition destinée au public par les meilleurs procédés que les inventions modernes ont mis à la disposition de l'imprimerie.

Le programme tracé par le Comité a été, nous l'avons vu, suivi de point en point. En lisant le chapitre final, nous voyons que l'ouvrage ainsi composé et exécuté dans l'esprit qui l'avait conçu, devait être pour la Hollande catholique un monument, digne de témoigner au Saint-Siège une filiale reconnaissance pour le rétablissement si fécond de la hiérarchie ecclésiastique dans la province néerlandaise. Il devait être un don particulièrement agréable à S. S. le pape Léon XIII qui a marqué sa haute prédilection pour les études historiques et les publications basées sur ces études. Le livre devait enfin être pour les catholiques de la Hollande, un puissant stimulant à continuer par les œuvres de leur foi et de leur amour, la noble lutte qui leur a valu des succès assez nombreux pour faire espérer de nouvelles et décisives victoires.

On comprendra qu'un livre, entrepris dans cet esprit et poursuivi dans sa réalisation avec la ténacité batave, n'est pas exposé au danger d'être confondu dans la masse des jolis livres illustrés qui, chaque année, vient se produire sur le marché de la librairie moderne. La *Neerlandia catholica* est avant tout un acte de foi et d'amour. C'est là l'empreinte qui se trouve sur chacune des pages. Mais ce n'est peut-être pas dire assez ; c'est encore une œuvre nationale. Si nous pouvions faire abstraction, un instant, de l'essor religieux qui a donné naissance à une entreprise si considérable, nous aimerions encore à appuyer sur ce qu'il a fallu de travail bien ordonné à un groupe d'hommes marchant d'accord vers un même but, se conformant aux mêmes principes. Tous, écrivains ecclésiastiques, artistes, architectes, peintres, graveurs et typographes ont marché sous une même bannière. Ils ont réuni leurs efforts en vertu d'un mouvement artistique qui n'en est pas à son coup d'essai, répondant par un labeur généreux

à l'inspiration chrétienne. Tous enfin paraissent avoir été guidés dans leurs aspirations chrétiennes par la devise du Saint-Père « *Lumen in Cœlo* ». C'est animées par de semblables sentiments que de petites nations peuvent faire de grandes choses.

Le livre sort des presses de l'établissement typographique de Van de Weyer à Utrecht et à Breda. Il fait honneur à ses ateliers, mais il fait surtout honneur à la Hollande.

J. HELBIG.

L'influence de saint Bonaventure sur l'art italien à propos des peintures d'Utrecht et de Florence.

LA dernière livraison de la *Revue de l'Art chrétien*, p. 281-286 et 369-370, me suggère quelques observations rectificatives ou complémentaires.

Dans un traité d'iconographie, un chapitre spécial doit être consacré aux *sources*. Qui a commencé de l'écrivain ou de l'artiste? Le P. Cahier, en plusieurs endroits, semble tenir pour l'artiste, qui le premier aurait lancé l'idée : l'écrivain ne serait venu qu'ensuite pour la développer, commenter et fixer. En principe, je crois cette thèse absolument erronée : l'écrivain a dû informer l'artiste, le diriger, lui fournir le fond de son sujet. M. Edmond Le Blant l'a amplement prouvé, quand il a montré la liturgie inspirant la sculpture des sarcophages chrétiens des premiers siècles.

Les franciscains, entr'autres, ont eu une large part dans l'iconographie médiévale de l'Italie, surtout en Ombrie : c'est la thèse, fort juste, d'Ozanam et de Rio. Non pas qu'ils aient été artistes eux-mêmes, maniant le pinceau ou l'ébauchoir ; mais leur parole enflammée a produit les plus salutaires effets et elle a pénétré jusqu'au cœur ceux qui avaient pour mission d'enseigner par l'art.

Saint Bonaventure a eu sa part dans ce mouvement considérable. Ses écrits sont une des sources d'information pour l'art les plus sûres et les mieux caractérisées, au même titre que la *Légende d'or* d'un autre italien, l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine. Je veux en citer ici deux exemples.

Le premier est le tableau du musée archiépiscopal d'Utrecht, que je me garderai bien d'appeler « une peinture étrange ». M. Jansen a bien fait de la « reproduire », car il rend par là un service signalé à nos études ; mais il a tort de la croire « unique » ni « expliquée convenablement ».

Pour moi, la date d'exécution est le XIVe siècle et les particularités du sujet se résument ainsi : le mauvais larron, dépouillé de ses vêtements, attend qu'on l'attache à la croix (ici il n'y a pas possibilité d'une interprétation symbolique); le Christ monte à la croix, à l'aide d'une échelle ; il a un linge aux reins, que Marie lui a mis et qu'elle ne veut pas lui laisser enlever. Mais ce linge est-il son voile ? Ce n'est pas certain, ni même vraisemblable, puisqu'elle le porte encore sur sa tête.

L'action se réduit à ces trois éléments : le premier n'est pas insolite, quoique rare ; je n'ai pas d'autre spécimen du dernier ; mais pour le second, feu Carlo Simelli, qui connaissait bien son moyen âge italien, m'a cité plusieurs fois un tableau congénère, à Rome même, dès 1854, époque où j'eus grand tort de n'en pas prendre note. Quoi qu'il en soit, le sujet n'est ni banal ni commun.

Pour l'expliquer, « les investigations » ne doivent pas se diriger vers « les écrits de saint Bernard » : c'est saint Bonaventure seul qui a été l'inspirateur et que, dès 1864, je faisais entrer en cause dans les *Annales archéologiques*, t. XXIV, p. 31-32. Qu'on me permette donc de me citer, puisque M. Jansen a ignoré ce passage, que j'ai reproduit depuis, en 1878, dans mon *Traité de la construction et de l'ameublement des églises*, en parlant de la scène du crucifiement dans le chemin de la croix.

« Écoutons maintenant le séraphique docteur saint Bonaventure, qui a laissé sur la vie et la passion du Sauveur de touchantes méditations :

« Or à cela rends-toi présente de tout le « regard de ton âme... Vois donc des yeux de « ton âme, les uns ficher la croix en terre, les « autres préparer les clouds et les martels, d'au- « tres apprêter l'échelle..., d'autres enfin dépouiller « le Seigneur. On le dépouille en effet et il est nud, « ce maintenant pour la troisième fois, devant « toute la multitude... Aussi est-elle attristée

« (Marie) outre mesure et rougit-elle de honte de « ce qu'elle le voit tout nud, car ils ne lui ont « même pas laissé de fémoraux... Cy remarque « attentivement la disposition de la croix. L'on « dresse deux échelles par derrière, l'une joignant « le bras droit, l'autre joignant le bras gauche, « sur lesquelles ces malfaisants montent avec « clouds et martels. L'on dresse encore une autre « échelle par devant, atteignant jusques au lieu « où doivent être cloués les pieds.

« Considère bien ores chacune chose. Le Sei- « gneur est contraint de monter par cette petite « échelle... Lors donc qu'il est parvenu à la par- « tie supérieure de cette petite échelle, il tourne « les reins à la croix, ouvre ses bras royaux « et étendant ses très belles mains en haut, les « présente à ses bourreaux. Il regarde au ciel, « disant à son Père : Me voici, mon Père...

« Il en est toutefois aucuns, lesquels pensent « que ce ne fut point de cette manière qu'il fut « crucifié ; ains qu'après avoir mis bas la croix, « les bourreaux l'y ayant attaché, élevèrent icelui « et fichèrent cette croix en terre. Que si la chose « te plaît mieux de cette sorte, considère comme « ils le prennent dédaigneusement. »

Saint Bonaventure, on vient de le voir, hésite sur le mode du crucifiement. Après avoir indiqué son sentiment, qui pencherait pour l'érection, il cite l'opinion de ceux qui croient à l'asfixion. Or, de son temps, la première opinion semblait prévaloir, témoin un bel ivoire du musée de Cluny.

J'appelle de tous mes vœux la publication du texte latin de l'*Arbor vitæ* de saint Bonaventure, qui a servi de thème à la peinture du couvent des Franciscains de Santa-Croce, à Florence (XIVe siècle), et à une miniature de la bibliothèque de Darmstadt (XIIIe siècle). Il en existe d'autres ailleurs: j'ai déjà cité le parement de Boniface VIII à la cathédrale d'Anagni (*Annal. arch.*, t. XVII, pp. 350-353); je puis y ajouter une grande fresque du XIVe siècle dans une des églises de Bergame et une gravure, dans un incunable du XVe, à la bibliothèque de Grenoble. Le type a persisté jusqu'à l'époque moderne : je le rencontre, au siècle dernier, sur une belle gravure française et, même de nos jours, sur une lithographie, également éditée en France. Depuis longtemps je recueille des notes sur ce sujet, qui n'a pas encore été abordé dans son ensemble et dont le comte Grimoard de Saint-Laurent a donné pour ainsi dire l'avant-goût en faisant graver la fresque florentine dans son *Guide de l'Art chrétien.*

X. B. DE M.

LA communication de notre savant collaborateur, intéressante pour tous les lecteurs de la *Revue*, l'est particulièrement pour M. le docteur Andreas Jansen, auteur du travail sur le tableau du Musée d'Utrecht dont nous avons donné une traduction. Aussi, nous avons cru qu'il était de notre devoir de la lui faire connaître, en lui adressant une épreuve de la note que l'on vient de lire. M. Jansen s'empresse de reconnaître la valeur des informations données par Mgr X. Barbier de Montault, en nous adressant les lignes suivantes :

« En ajoutant quelques mots aux observations de Mgr B. de M. je commence par témoigner ma reconnaissance à l'honorable auteur, qui a bien voulu me rappeler ses deux études signalées ci-dessus, que j'avoue avoir ignorées. Je les ai lues maintenant et, je ne saurais le nier, avec beaucoup d'intérêt et de fruit. Pourtant il faut ajouter, que pour *l'interprétation de notre tableau* ni le passage cité de S. Bonaventure, ni les études données dans les *Annales archéologiques* ne suggèrent des éléments ou des moyens nouveaux et importants d'interprétation de la peinture que j'ai cherché à expliquer.

« Mgr B. de M. distingue à juste titre dans la peinture du crucifiement de N.-S. trois éléments d'action.

« L'élément principal, c'est le crucifiement lui-même : *le Christ monte à la croix à l'aide d'une échelle.* La scène est claire en soi-même et basée sur une tradition, que je n'ai point omis de signaler aux lecteurs, une tradition dont l'origine est antérieure sans doute aux temps de saint Bonaventure. Certainement les belles paroles du saint disciple de saint François, nous en donnent un témoignage nouveau, très détaillé, et pour cela précieux; mais cette tradition s'étant probablement perpétuée depuis le temps même du Christ, pourquoi serait-il défendu d'en chercher les traces chez saint Bernard ou d'autres auteurs, antérieurs à saint Bonaventure ?

« J'aurais tort de croire notre tableau «unique».

« Dans son ensemble il l'est sans doute. Et quant à la scène principale, le crucifiement de N.-S. *par érection*, Mgr B. de M. nous a-t-il indiqué un autre exemple de la même époque ou d'une époque antérieure? Il y a lieu d'en douter. Il est très regrettable que l'archéologue, d'ailleurs si vigilant, ait omis de prendre note du tableau congénère que lui a cité, dès 1854, plusieurs fois feu *Carlo Simelli*. Car malheureusement ce tableau semble avoir disparu aujourd'hui. Monsieur le commandeur de Rossi n'en dit mot dans la lettre que j'eus l'honneur de recevoir de lui, et durant les quatre années de mon séjour à Rome, je n'en ai pas trouvé la moindre trace. Mgr B. de M. nous renvoie donc à l'inconnu. Mais il y aurait encore un autre exemple de la même scène appartenant à la même époque, si je comprends bien le passage suivant, tiré de l'étude publiée dans les *Annales archéol.*, t. XXIV : « Or de son temps (de saint Bonaventure), la première opinion admettant le mode de crucifiement par l'érection semblait prévaloir, témoin un bel ivoire du Musée de Cluny, qui me remet en mémoire cette phrase de Cicéron, indiquant un gibet permanent : *In campo Martis crucem ad civium supplicium defigi et constitui iubet*, etc». Je saurais infiniment gré à Mgr B. de M. s'il voulait nous donner une description plus précise et plus détaillée de cet ivoire remarquable, que la simple indication qui ne permet point de jugement. Dans « le catalogue du musée de Cluny » j'ai cherché vainement parmi les ivoires la description d'un objet semblable, espérant l'y rencontrer conformément aux indications de Mgr B. de M. Du reste le célèbre archéologue ne nous cite pas d'autre exemple d'un crucifiement par érection, antérieur ou congénère à notre peinture, soit peint, soit brodé ou sculpté. Je maintiens donc provisoirement mon assertion jusqu'au moment, où, grâce à Mgr B. de M., je serai mieux renseigné.

« La seconde particularité de la peinture, c'est *l'homme nu, assis au-devant du groupe du côté droit*. Convaincu par les raisons de MM. de Rossi et Kraus, j'y reconnais maintenant un des larrons. En faisant cette concession, j'admets en même temps, qu'une telle représentation n'est pas insolite.

« Quant enfin au troisième élément de l'action, la *sainte Vierge ne veut pas laisser arracher au Christ le linge qu'il porte aux reins*, il constitue évidemment le point le plus intéressant du tableau, et sous ce rapport j'oserais même défendre la qualification *d'étrange*, par laquelle l'honorable rédacteur de la *Revue* a rendu mon expression hollandaise *merkwaardig*, qui signifie plutôt *remarquable*.

« Pour autant que je sache, cette scène n'avait pas été expliquée jusqu'à ce jour. C'est pourquoi j'ai appuyé particulièrement sur ce point et si j'ai été assez heureux d'expliquer cette particularité convenablement, comme j'ose le croire d'après les témoignages des archéologues les plus compétents, c'est parce que j'ai consulté, comme le veut Mgr B. de M., les *sources*, les légendes médiévales, qui se rapportent à la passion de N.-S. »

Driebergen.

André Jansen.

L'oratoire de la confrérie du Saint-Sacrement, au Latran.

HAQUE église paroissiale, à Rome, est pourvue d'une confrérie du Saint-Sacrement, qui sert à rehausser le culte eucharistique, surtout aux quarante-heures, aux processions intérieures et extérieures, lors de l'administration du saint Viatique.

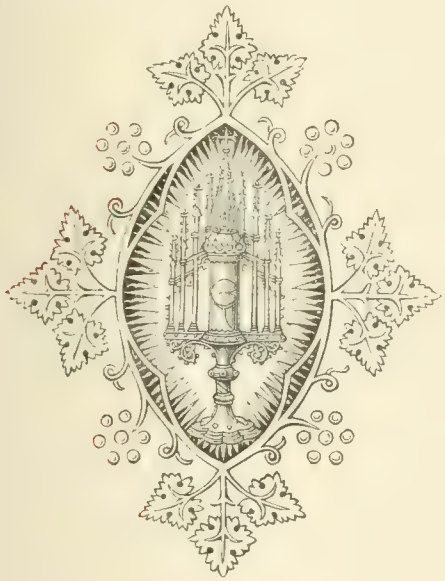
L'archiconfrérie est établie à Sainte-Marie-sur-Minerve, où elle fut fondée au XVIe siècle et enrichie d'indulgences spéciales, que peuvent gagner les confréries affiliées.

Chaque confrérie a son *oratoire*, où les membres s'assemblent, les dimanches et jours de fêtes : le matin, pour chanter l'office et assister à la messe et à l'instruction ; le soir pour un pieux exercice, chemin de la croix ou bénédiction du Saint-Sacrement.

A la confrérie sont attachés un *chapelain*, qui remplit les fonctions ecclésiastiques ; un *prélat*, qui a le titre de primicier et un *cardinal protecteur*, qui veille aux intérêts spirituels et temporels.

Les confrères sont *vêtus*, c'est-à-dire qu'ils ont un costume propre, ce qui leur permet de prendre rang, avant le clergé régulier et séculier, aux cérémonies de l'église. Ce costume comprend :

des *souliers* à boucles, des *bas* noirs ; un *sac*, fixé à la taille par un *cordon ;* une *pèlerine*, munie d'une *targe* où est représenté le patron de la confrérie, un *domino* pour couvrir la figure et un *chapeau* plat à larges bords. Le chapeau est toujours blanc, si le sac est blanc ; noir, pour les autres couleurs. Quant au sac, au cordon, à la pèlerine et au domino, la couleur varie suivant les confréries. En général, celles du Saint-Sacrement sont en blanc, qui est la couleur liturgique.



La confrérie annexée à l'archibasilique de Latran a son siège dans une de ses dépendances, un de ces bâtiments qui forment le groupe qu'on appelle la *Scala santa*, près de l'oratoire du *Sancta Sanctorum*. Son oratoire ouvre de plain-pied sur la place, à droite de la façade, un peu en retrait et s'étend derrière l'abside mosaïquée du *Triclinium*. J'en ai dit quelques mots dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, p. 248; mais ce n'est pas suffisant, car il y a là un véritable musée à peu près inconnu, même des amateurs. La raison en est bien simple : la basilique absorbe l'attention et on en sort fatigué, la *Scala santa* attire surtout la dévotion, au-dehors rien ne fait soupçonner les richesses qui se dérobent à l'intérieur, enfin la porte est presque constamment fermée, puisqu'on ne peut entrer que le dimanche, de bonne heure, pendant que les confrères font leurs exercices de piété, ce qui est fort incommode pour visiter et prendre des notes : grâce au sacristain, j'ai saisi un moment favorable, et voici, selon l'ordre chronologique, ce que j'ai vu et qui mérite au moins une mention.

L'édifice, en lui-même, est absolument insignifiant : il ressemble à une grande salle longue, sans caractère saillant. L'art n'entre pour rien dans sa construction et sa décoration, mais il a conservé de précieux souvenirs des autres âges ; Rome avait autrefois ce bon goût de ne rien laisser périr et on incrustait dans les murs ce qui était hors d'usage. Malheureusement on ne prend plus guère cette sage précaution et trop souvent, dans ces derniers temps, certaines églises ont été littéralement dépouillées et dévastées pour faire *neuf*, ce qui ne veut pas dire mieux ; en tout cas, l'intérêt s'en va grand train de cette façon.

Le XIIIe siècle a été, à Rome, une ère de renouveau et de fécondité. Le mouvement imprimé à toute l'Europe s'y est manifesté par des œuvres excellentes, dues à la célèbre école des Cosmati, qui furent tout à la fois architectes, marbriers, sculpteurs et mosaïstes. Leur style se reconnaît à l'emploi constant de la mosaïque d'émail, rouge et or pour l'ordinaire, qui forme les fonds ou les bandeaux.

L'oratoire conserve deux spécimens de ce genre, qui ont surtout un intérêt iconographique. Un aigle, en marbre blanc, se détache en fort relief sur une mosaïque à compartiments géométriques rectilignes, qui ont pour cadre une ogive. Nous avons là un débris d'ambon ou d'autel, dont le devant se découpait en une série d'arcades, enclavant des symboles eucharistiques. Après l'aigle venait l'agneau et, pour compléter, peut-être le phénix, qui se voit à l'autel élevé pour le Saint-Sacrement, par Clément VIII, au fond du transept gauche de l'archibasilique, et encore le pélican, qui fut très populaire au moyen âge.

L'aigle symbolise habituellement l'évangéliste saint Jean : ici, il figure directement le Christ, à cause de son ascension triomphante et, pour qu'il n'y ait pas de doute sur sa signification intentionnelle, l'artiste, fait rare, a entouré sa tête du nimbe crucifère, qui ne convient qu'à Dieu. Parmi les quadrupèdes, l'agneau a le privilège du nimbe croisé : aussi le nomme-t-on *Agneau de Dieu.* Quand on nimbe les autres, c'est seulement du nimbe uni et encore réserve-t-on cette faveur aux quatre animaux évangélistiques et à la colombe. Je ne me souviens pas avoir rencontré le signe de la sainteté ailleurs dans le *bestiaire*, quoique le *cerf*, entr'autres, pût y prétendre avec les mêmes droits.

Chose bizarre, l'Agneau divin, qui se reconnaît à son nimbe crucifère, n'a pas la croix qui le distingue des autres agneaux, chargés de figurer les apôtres. Pourtant, c'est bien son type habituel ! Il détourne la tête et regarde en arrière, pour appeler à sa suite : cette caractéristique est déjà très expressive ; mais l'autre l'est encore plus, car il est debout sur un autel, couvert d'une nappe, où il s'immole sans cesse pour le rachat des péchés du monde. On a là comme la traduction de la vision apocalyptique, où l'Agneau paraît mort et cependant est vivant (1).

Le fond d'émail brillant fait ressortir ce charmant sujet, que couronne une ogive, servant de point de repère pour l'associer au bas-relief précédent.

1. « Et vidi... ... agnum stantem tamquam occisum. » (*Apoc.*, v, 6.)

Voici maintenant cinq fresques de la même époque. Le moyen âge aimait la couleur et il la prodigua à Rome sur les murs, comme on en rencontre encore quelques traces, par ci par là, assez pour pouvoir écrire, à grands traits, l'histoire de la peinture murale du XIIe au XVe siècle. Le byzantinisme y est quelque peu accusé, non pas que les artistes vinssent de l'Orient, mais les Occidentaux s'étaient formés à leur école et avaient adopté leurs modèles. Le style en est dur, raide, sec : le trait noir, qui relève les teintes plates, rappelle les plombs des vitraux qui accentuent les contours. Cet art, sévère et austère, n'est pas déplacé dans le lieu saint et produit son effet à distance.

Au grand autel, la Madone, en style traditionnel, présente son Fils à l'adoration des fidèles et semble dire, avec l'Église : *Redemptorem sæculorum, ipsum regem Angelorum, venite adoremus.* Leurs nimbes établissent la différence hiérarchique, uni pour la mère, croisé pour l'enfant. Le petit JÉSUS, à figure sérieuse, est vraiment roi du ciel et de la terre : comme tel, il tient un sceptre, qui exprime sa puissance et il bénit, parce qu'il est miséricordieux. On s'arrête volontiers devant cette belle et intelligente composition.

Une fresque de grande dimension revêt le Christ d'un manteau et d'une robe rouges, qui ne veulent pas dire seulement qu'il versa son sang sur le Calvaire, mais aussi rendent témoignage à sa royauté. Les bras de la croix à son nimbe sont droits, caractère manifeste d'antiquité ; plus tard, on les fera *pattés* ou *courbes.* La bénédiction est à la grecque, le pouce appuyé sur l'index fléchi.

Suivent sur des piliers quelques saints que le défaut d'attributs ne permet pas de désigner nominativement. Un pape, coiffé de la tiare conique, vêtu d'une chasuble rouge sur laquelle le pallium se détache en blanc, un livre à la main comme docteur de l'Église, bénit à trois doigts, à la manière latine.

Un autre pape, mais sans tiare, bénit la donatrice, agenouillée à ses pieds et représentée dans de minimes proportions, pour laisser au saint tout l'honneur. C'est dans ces conditions seulement que les vivants sont acceptables dans les églises, où on les a parfois grandis inconsidérément jusqu'à la taille naturelle.

A deux saints, sans qualificatif possible, suc-

cèdent deux autres saints, nimbés bien entendu, mais couronnés. La couronne symbolise plutôt le martyre que l'admission au séjour des élus, comme chante l'Église parlant de la récompense décernée à leur héroïsme : « Coronas decoris meruerunt de manu Domini. » *(Ant. du commun des martyrs.)*

Le XIVe siècle n'est représenté que par deux monuments : c'est peu, mais ils témoignent hautement que l'art reprit dans la ville des papes, après le retour du Saint-Siège.

Dans un coin on a placé, après l'avoir transformé en tronc, un clocheton, dont la base est emprisonnée entre quatre colonnettes, à chapiteaux feuillagés et qui relient, deux à deux, une ogive à trèfle aigu. Peut-être ce débris appartient-il à un monument funèbre. Le fond est tapissé, comme au XIIIe siècle, d'une mosaïque d'émail qui fait valoir le marbre blanc.

Près de la sacristie est peinte à mi-corps une Madone avec son enfant, tous les deux gratifiés du nimbe qui leur convient, mais ces nimbes sont gaufrés, c'est-à-dire qu'ils forment autour de la tête un relief qui a été ensuite travaillé au fer. Ce procédé à été employé à Rome assez fréquemment et son effet est des plus heureux. Le réalisme commence à s'introduire dans l'art ; la Vierge devient moins sérieuse et l'enfant JÉSUS, plus préoccupé de sa mère que de l'humanité, l'embrasse tendrement. Le XIVe siècle ici touche à son déclin.

Le siècle suivant se signale par deux œuvres d'un haut intérêt. Les armes papales, sculptées au *rouvre* ou chêne des de la Rovère et encastrées dans le pavé, équivalent à une date. Elles rappellent que Sixte IV fit restaurer l'oratoire et lui attribua une destination que la chronique n'a pas enregistrée. En tous cas, l'autel majeur, avec son beau retable, remonte à son pontificat.

Un seul autel suffirait dans ce petit oratoire, mais la dévotion en imposa un second, qui rompt la symétrie vers le milieu de la nef. Le dernier quart du XVe siècle a été vraiment la plus belle période de la renaissance, qui, à son aurore, n'a pas connu les défaillances qu'engendra le naturalisme du XVIe. Rome est pleine de monuments peints et sculptés qui glorifient les pontificats d'Innocent VIII, de Sixte IV et d'Alexandre VI. L'autel prend alors de plus vastes proportions et il se double d'un *retable*, qui se dresse en arrière de la table consacrée. Ce retable comprend trois parties : une *predella* ou soubassement ; une *icone*, flanquée de pilastres et un *fronton*.

Sur le gradin saillissent de petites têtes d'anges, ailées et nimbées, adorateurs du Fils de Dieu qui descend sur l'autel au saint sacrifice.

L'icone représente, en peinture, la crucifixion, parce qu'un crucifix est nécessité par la rubrique. Le Sauveur est percé de trois clous et son nimbe crucifère proclame sa divinité. Le titre porte les quatre initiales traditionnelles : .Y.N.R.I.

La partie supérieure s'arrondit en cintre, où est gravé ce texte qui fait allusion à la permanence du sacerdoce :

- VBI - EGO - SVM - IBI - MINISTER - MEVS - ERIT -

Dans les écoinçons voltigent deux anges nus, qui tiennent d'une main un calice surmonté de l'hostie et de l'autre une palme, pour inviter au combat de la vie, dont l'Eucharistie est le viatique :

« Ecce panis angelorum,
Factus cibus viatorum »

et indiquer la récompense finale qu'aura méritée la victoire.

Comme on a su utiliser tout ce qui était beau, on a adapté sous le fronton deux colonnettes torses de marbre blanc, autour desquelles s'enlace un ruban de mosaïque d'émail. Le XIIIe siècle a été prodigue de cette décoration et de notables spécimens se voient encore à Saint-Alexis, où des colonnettes analogues entouraient le chœur.

Elles n'ont point empêché les pilastres que requérait l'architecture classique. Ces pilastres portent les instruments de la Passion, sculptés avec une grande finesse. De la sorte, le fidèle avait sous les yeux un ensemble iconographique que mit en vogue, précisément en même temps, un motif connu sous le nom de *messe de saint Grégoire*. Les instruments sont à peu près au complet. Ils se succèdent dans cet ordre un peu bouleversé : le *calice* de la Cène ou plutôt de l'agonie ; la *torche*, qui fait allusion à l'invasion par les Juifs du jardin de Gethsémani ; la *couronne* d'épines, la *colonne* de la flagellation, l'*éponge* imbibée de fiel et de vinaigre, l'*aiguière* et le bassin pour le lavement des mains de Pilate ; deux *torches* en sautoir, parce que la trahison

eut lieu la nuit ; deux *fouets* dont le corps du Sauveur fut déchiré, l'*échelle* de la mise en croix ou de la déposition, la *lance* qui perça le côté, les *trois clous* du crucifiement, le *marteau* qui les enfonça et les *tenailles* avec lesquelles ils furent arrachés.

Dans la sacristie sont deux toiles peintes au XVIIe siècle, identiques à celles qui sont exposées dans le chœur des chanoines à Saint-Jean de Latran. Elles représentent les chefs de saint Pierre et de saint Paul, tels qu'ils furent exécutés, par ordre du roi de France, Charles V, dont on y voit les armes. Ces chefs sont plutôt des bustes, d'une très riche orfèvrerie. Saint Pierre est costumé en pape, avec la tiare sur la tête. Ces tableaux sont tout ce qui reste de tant de splendeur, car les reliquaires ont été fondus à l'époque de la Révolution. Séroux d'Agincourt en a aussi fixé le souvenir dans l'atlas de son grand ouvrage.

L'histoire des confréries est écrite sur les murs de leurs oratoires, non plus dans la langue officielle de l'Église et des monuments romains, qui est le latin, mais en italien, afin qu'elle soit plus accessible à tous. Souvent même, l'inscription est simplement peinte sur la chaux et non gravée sur le marbre, ce qui eût été plus coûteux. La plus curieuse collection de ce genre existe à *Santa Maria dell'orto* et à *Sant 'Eligio de' Ferrari.* Il y aurait lieu de les recueillir toutes, pour montrer la vitalité et les ressources des confréries romaines, surtout aux deux derniers siècles.

L'oratoire du Latran a aussi son épigraphie propre. Je n'en citerai qu'un exemple :

IL FRATELLO SANTE MEROLLI DEFONTO
IL DI XIII DECEMBRE DEL MDCCLXXVII
HA LASCIATO VNA VESTE ANNVA DI SC
TRE DA DARSI A QVEL FRATELLO CHE
SARA ESTRATTO DAL BUSSOLO DE PIU
FREQUENTANTI IN OCCASIONE DELLA
PROCESSIONE DEL CORPUS DOMINI COME
DAL SUO TESTAMENTO ROGATO DAL
BOTTELLI NOT° : DEL GOVERNO
SOTTO IL DI ED ANNO SUD° :
FRANCESCO MEROLLI HEREDE

Un des confrères, Sante Merolli, laissa par testament, après sa mort, arrivée en 1777, une fondation pieuse, que son héritier se chargea de faire connaître à la postérité : je l'en félicite sincèrement. Tous les ans, on devait donner, à la suite de la procession du Saint-Sacrement, que fait le chapitre le dimanche dans l'octave, après vêpres, un vêtement du prix de trois écus, à celui qui avait été un des plus assidus aux réunions. Le nom du confrère se tirait au sort.

La clause testamentaire peut paraitre singulière, cependant elle s'explique facilement. Les membres des confréries appartiennent en général à la classe populaire : c'était donc un secours en nature, agréable et opportun, qui favorisait la présence aux longues cérémonies de la confrérie. Le procédé ne manque ni de tact ni de délicatesse et il correspond à une des formes usuelles de la charité et de l'aumône, qui est la *vestition :* aussi les rosières, dotées par les confréries, ont-elles pris le nom de *mantellate*, qui répond au français *emmantelées.*

X. B. DE M.

Les peintures murales de l'archi-hôpital du Saint-Sauveur, à Rome.

DE Caumont, dont les nombreux voyages ont tant profité à la science, avait remarqué que la plupart de nos cathédrales de France étaient situées à l'extrémité des cités primitives et adossées presque toujours au mur d'enceinte. Il citait à l'appui Tours, Orléans, Poitiers, Sens, etc. On pourrait remonter à l'origine de ce système, qui a dû avoir un point de départ fixe. Je crois le trouver dans la situation même de Saint-Jean de Latran, près des fortifications et à un bout de l'ancienne Rome. L'église-mère avait donné le ton, on le suivit. C'est, à date certaine, puisque sa fondation est constantinienne, le plus vieil exemple de la désignation du lieu pour l'érection de l'église, qui doit occuper le premier rang dans la hiérarchie, parce que là est le siège du pontife.

Didron, dont la sagacité n'était jamais prise en défaut, avait observé, de son côté, que la cathédrale n'était pas isolée, mais flanquée de ses accessoires obligés, le palais épiscopal et l'Hôtel-Dieu. Ainsi en était-il à Chartres et à Paris entr'autres. Le Latran n'aurait-il pas été le prototype ? En effet, la place est comme encadrée de la basilique avec son baptistère au fond, du patriarcat à gauche, de l'archi-hôpital à droite ; en

avant, pour parfaire le carré, il y avait même une *osteria*, où l'on donnait « à boire et à manger », car cette partie de Rome, depuis le transfert de la cour papale au Vatican, était devenue déserte et ce n'est que de nos jours qu'on a commencé à y bâtir et à l'habiter. Les pèlerins avaient donc droit à ce qu'on songeât un peu à leurs besoins matériels, sans les obliger à retourner à jeun au cœur de la ville. Cette prévoyance n'avait pas encore été signalée, que je sache.

L'archi-hôpital a la prééminence sur tous les autres hôpitaux de la ville : de là le qualificatif qui le distingue.

Son vocable est le même que celui de la basilique, dont il a longtemps formé une des dépendances. Aussi en a-t-il pris, sinon les armes, du moins l'emblème traditionnel, qui est la Face du Sauveur, nimbée du nimbe crucifère, exposée entre deux chandeliers, sur un autel recouvert d'une nappe. Cette image se voit fréquemment dans le quartier (1) et il en est, peintes ou sculptées, qui remontent au XIVe siècle. Son type est la tête du Sauveur, qui apparut lors de la dédicace par saint Sylvestre et dont le souvenir fut maintenu à la conque absidale par une mosaïque, malheureusement restaurée tout récemment de façon à lui enlever son caractère saisissant.

L'hôpital de Saint-Sauveur a été renouvelé sous Urbain VIII, en 1636 (2), mais il reste encore une partie des anciennes constructions : l'église, avec son pavement en mosaïque et son tabernacle de la renaissance ; sa porte d'entrée, surmontée de l'Agneau divin et d'une inscription qui la date du XIVe siècle ; enfin sa grande salle, transformée hélas ! en *dispensa* ou magasin à provisions.

Cette salle remonte au XIIIe siècle. Elle est précédée d'un portique à colonnes et longue de sept travées. Chaque travée est accusée par un arc-doubleau à plein-cintre, qui supporte la charpente apparente, comme il fut, pendant tout le moyen âge, dans les basiliques romaines. La retombée se fait sur des pilastres, terminés par une corniche. Sur chacun d'eux a été peinte la Face du Sauveur, entre deux chandeliers à cierges allumés ; devant elle sont prosternés des fidèles qui l'invoquent et font brûler des torches de cire en son honneur.

Les formerets complètent, avec des modillons, cette architecture sommaire, qui a visé à l'économie.

Quelques autres peintures dissimulent la nudité des murs. A la dernière travée, voici une Madone, d'un grand style, qui annonce le XIVe siècle touchant à sa fin. Les nimbes sont gravés : celui de l'enfant JÉSUS a ses croisillons pattés. Le Fils pose sur le bras de sa Mère et bénit à trois doigts. A droite et à gauche, sont deux saints. L'un est tellement dégradé qu'il est impossible de donner son signalement ; l'autre est un évêque, mitré, crossé, vêtu de la chasuble et tenant un livre à la main.

Dans une autre salle, j'ai rencontré une autre fresque du XIVe siècle, dont les contours sont arrêtés par un trait en creux, de façon que la couleur ne déborde pas, procédé très apparent sur les fresques commandées par le cardinal Baronio au XVIe siècle, dans son église titulaire des Saints-Nérée et Achillée. Les nimbes sont en relief et gravés, comme on se plaisait à les faire à l'époque.

La crucifixion y est représentée entre la déposition et la résurrection : le triomphe est ainsi associé à la passion, beau et réconfortant modèle offert aux malades, pour qui la douleur, chrétiennement supportée, est un mérite de plus à la récompense céleste.

La croix est dressée sur une colline. Le Christ a les pieds et les mains percés de trois clous, une large draperie ceint ses reins, un *suppedaneum* soulage le corps qui n'est pas affaissé ; la tête se fait remarquer par la beauté de ses traits. A droite et à gauche sont les témoins ordinaires de la mort de JÉSUS, Marie et saint Jean, qui, en qualité d'apôtre, a les pieds nus.

Dans le tableau suivant, placé à droite de la Crucifixion, la croix est nue ; l'échelle qui a servi à la déposition est appuyée sur ses bras. A gauche, la lance, l'éponge et les clous attestent ce que raconte l'Évangile. En bas, Marie tient sur ses genoux le corps inanimé de son Fils, dont la tête,

1. Rufini, dans son *Indicazione delle immagini*, t. II, p. 143-144, en signale plusieurs, une entr'autres en *majolica*. C'est un signe de propriété sur les maisons qui appartiennent à l'hôpital.

2. Rufini cite l'inscription commémorative, p. 144 :

VRBANO VIII PONT. MAX.
REGNANTE
SOCIETAS SANCTISSIMI SALVATORIS
AD SANCTA SANCTORVM
AD MAIOREM ÆGROTANTIVM
COMMODITATEM
ANNO SALVTIS MDCXXXVI

contrairement aux règles iconographiques, ne porte qu'un nimbe uni. L'omission du croisillon dénote une transformation qui se prépare.

A gauche, le Christ sort glorieux du tombeau ; il enjambe le sarcophage, tenant de la main gauche le globe crucifère, qui affirme qu'il est le maître du monde et de la droite, la croix avec étendard, qui est le trophée de la victoire sur la mort.

Ces trois tableaux, formant comme les feuilles d'un triptyque, sont séparés par deux pilastres, à chapiteau feuillagé, dont le fût à trois pans est orné d'une imitation de mosaïque d'émail, suivant la pratique des maîtres italiens qui ne se sont pas fait faute de reproduire des motifs d'architecture.

Dans cette même salle, pour attester le droit de propriété, reparaît, de chaque côté, la Face du Sauveur. Les chandeliers qui l'accostent sont bas, munis d'une large bobèche, avec un nœud à la tige et posés sur des pieds plats. A genoux devant elle sont des femmes et des hommes, dont les torches ont, à la partie supérieure, une rondelle destinée à recevoir les gouttes de cire.

Les sarcophages païens abondent à Rome, où, les os jetés aux vents, ils ont reçu toutes sortes de destinations. A l'hôpital du Saint-Sauveur, on en a fait des meubles, à cause de la cavité qui a été utilisée. J'en ai remarqué quatre : un est décoré de strigiles, par allusion à la lutte de la vie sur la terre ; un autre a des personnages en relief ; sur un troisième est gravée une inscription. Du dernier, on avait fait un autel.

J'ai consigné ici ces détails, d'abord parce que cette partie de l'hôpital était peu visitée et, partant, presque ignorée ; puis, parce que l'on m'a assuré que, dans une restauration récente, l'administration avait détruit les vestiges du moyen âge, qui ne revivront plus peut-être que dans cette trop courte description. N'est-il pas fâcheux, qu'on n'ait pas songé à faire dessiner ou photographier des fresques, qui, bien que dégradées, avaient un intérêt particulier au double point de vue de l'archéologie et de l'histoire de l'art ? Par leur disparition celle-ci demeure privée d'une page fort intéressante, précisément de l'époque qui en a gardé le moins de spécimens, le XIVe siècle, vu l'état d'abandon où fut Rome, au témoignage de Pétrarque, pendant l'absence prolongée de la papauté.

X. B. DE M.

Les images du Christ, à Rome.

CE continue, dans l'intérêt des études iconographiques, à publier, d'après feu le baron de Guilhermy, la liste des monuments de toutes les époques qui, à Rome, représentent le Christ. Cet article sera le digne pendant de celui consacré à la Vierge.

X. B. DE M.

Sacro Bambino, à l'*Ara Cœli*.

Copie peinte de la *Navicella* de Giotto, à Sainte-Marie de la Conception.

Copie d'un crucifix qui aurait été peint par le diable, *ibid.*

Copie en plâtre du Christ de la Minerve, à Sainte-Marie *delle piante* ou *Domine quo vadis*.

Copie en marbre de l'empreinte des pieds, à Sainte-Marie *delle piante* ou *Domine quo vadis.*

Crucifix miraculeux, à Sainte-Marie de *Monticelli.*

Entouré d'anges et de saints, dans la Jérusalem céleste, mosaïque du IXe siècle, à Sainte-Praxède.

Bambin Gesù ; chapelle du XVIIIe siècle, aux *Convertite.*

Effigie, plafond en bois sculpté, XVIIe siècle ; sculpture au Quirinal.

Bas-relief en marbre, à Saint-Laurent *in Fonte.*

Monogramme de diverses formes, au musée chrétien du Vatican.

Ressuscite Lazare, monument chrétien du Vatican.

Grande effigie en pied, mosaïque du IXe siècle, à Sainte-Praxède.

Colonne de la flagellation en jaspe, *ibid.*

Bénissant à la grecque, mosaïque du IXe siècle, *ibid. ;* chapelle de la flagellation, *ibid.*

Dans un cercle, soutenu par des anges, IXe siècle, *ibid.*

Sur un trône, dans un édifice somptueux, mosaïque absidale du VIIIe siècle, à Sainte-Pudentienne.

En croix, entouré d'anges, vitrail, fin du XVIe siècle, chapelle des Gaetani, à Sainte-Pudentienne.

Adoration des Mages, grand bas-relief en marbre, fin du XVIe siècle, chapelle des Gaetani, à Sainte-Pudentienne.

Empreinte miraculeuse d'une hostie, *ibid.*

Christ peint au tombeau de l'évêque de Calagorra, XVe siècle, à Sainte-Marie sur Minerve.

Christ sur la croix sculpté en bois, XIVe siècle, à Sainte-Marie sur Minerve.

Statue en marbre par Michel-Ange, *ibid.*

A ω, gravés sur la Porte Latine.

Christ en croix, symboles intéressants ; mosaïque absidale du XIIIe siècle, à Saint-Clément.

Monogramme α et ω, mosaïque absidale du XIIIe siècle, à Saint-Clément.

Christ à mi-corps, *ibid.*

Le Christ, la Vierge, onze apôtres, fresque du XIIIe siècle, abside de Saint-Clément.

Calvaire, bon et mauvais larrons, leurs âmes, fresque de Masaccio, à Saint-Clément.

Enfant JÉSUS allaité, mosaïque extérieure, XIVe siècle, à Sainte-Marie *in Trastevere.*

Tête du Sauveur, peinture extérieure, XIVe siècle, à Sainte-Marie *in Trastevere.*

Monogramme, monument au portique, *ibid.*

Le Christ tenant la Vierge embrassée, mosaïque absidale, XIIe siècle, à Sainte-Marie *in Trastevere.*

Figuré par un oiseau en cage, *ibid.*

Croix avec l'α et l'ω, *ibid.*

Naissance, Adoration, Présentation ; mosaïque, fin du XIIIe siècle, abside de Sainte-Marie *in Trastevere.*

A la mort de la Vierge, *ibid.*

Crucifix par Cavallino, à Sainte-Marie *in Trastevere.*

Monogramme en creux sur un marbre, à Saint-Marc.

Grande figure, α ω ; mosaïque absidale, IXe siècle, *ibid.*

A mi-corps, *ibid.*

Église du GESU.

Le Christ ressuscité, sculpté à des tombeaux du XVe siècle, à Sainte-Marie du Peuple.

Naissance du Christ, peinture de Pinturicchio, à Sainte-Marie du Peuple.

Dans la gloire, mosaïque du IXe siècle, à Sainte-Marie *in Domnica.*

Représentation du saint sépulcre, à Sainte-Marie Égyptienne.

Monogramme ancien, à Saint-Pierre *in Vincoli.*

Bénissant, au tombeau des Pollaiuoli, XVe siècle, *ibid.*

Ascension, par Melozzo de Forli, XVe siècle, Quirinal.

Empreinte miraculeuse de ses pieds, à Saint-Sébastien.

Grand crucifix en bois, XIVe siècle, *ibid.*

Guérissant l'aveugle, sculpture chrétienne, à la Propagande.

Image envoyée par saint Sylvestre à Abgare, à Saint-Sylvestre *in Capite.*

Histoire de J.-C., depuis l'Annonciation jusqu'à la Résurrection ; sujets nombreux, peintures du XIe siècle, à Saint-Urbain de *la Caffarella.*

Le Christ entre saint Pierre et saint Paul ; mêmes peintures.

Son Baptême, peinture assez moderne, à Saint-Anastase aux trois Fontaines.

Couronnement de la Vierge et sa Naissance, peintures du XIIIe siècle, à Saint-Anastase aux trois Fontaines.

Le Christ, peinture sur bois, XIVe siècle, *ibid.*

Maître suprême, auteur de la doctrine céleste, peinture à la bibliothèque du Vatican.

La Passion, émaux français, 1660, bibliothèque du Vatican.

Collection rare d'anciens crucifix en métal, *ibid.*

Divers tableaux au Vatican.

Portrait fort ancien, au Musée chrétien du Vatican.

Croix, lance, voile de la Véronique [1], à Saint-Pierre au Vatican.

Le Roi des Martyrs, peinture à Saint-Étienne le Rond.

Figure en mosaïque, XIIe siècle, à Sainte-Marie de *Monticelli.*

Son Baptême, groupe en marbre, à Saint-Jean des Florentins.

Crucifix peint par Parrocel, XVIIIe siècle, sur la porte de Saint-Grégoire, aux *quattro capi ;* inscription hébraïque et latine adressée aux Juifs.

Monogramme sur l'inscription de Decentius, à Sainte-Sabine. Multiplication des pains ; bas-relief environ du XIe siècle, — vantaux de la porte principale à Sainte-Sabine.

Imberbe, accompagné d'apôtres, assis entre les deux testaments, guérissant le paralytique. Monogrammes, peintures, aux catacombes de Sainte-Agnès.

Mosaïque, 1216, frise du portique, à Saint-Laurent-hors-les-murs.

Bénissant à la grecque ; peinture du XIIIe siècle, au tombeau du cardinal Fieschi, à Saint-Laurent-hors-les-murs.

Christ de pitié ; bas-relief, XVe siècle, *ibid.*

Christ, assis sur un globe, bénissant, tenant une croix ; mosaïque du grand arc, VIe siècle, à Saint-Laurent-hors-les-murs.

Debout sur un globe, bénissant et tenant une croix, marque des clous, mosaïque absidale de Saint-Théodore.

Transfiguré, mosaïque du VIIIe siècle, aux Saints-Nérée et Achillée.

1. Comment n'a-t-on pas argumenté de la sainte face, empreinte sur le voile de la Véronique, dans les discussions sur la figure du Christ ?

Le Christ en croix, figure en bois, attribuée à Cavallini, à Saint-Pierre au Vatican.

Le Christ imberbe, tenant la croix, sarcophage de Probus, IVe siècle, à Saint-Pierre au Vatican.

Crucifix en bois, ancien, couronné, vêtu d'étoffe, à *San Salvatore in lauro.*

Monogramme entre deux colombes, à Sainte-Agnès-hors-les-murs.

Buste en marbre, par Michel-Ange, *ibid.*

Barbu, nimbé et sandalé, volume roulé, mosaïque absidale des Saints-Cosme et Damien.

Voile dont il fut enveloppé en naissant, à Ste-Anastasie.

Descente de croix en marbre (Tenerani), chapelle Torlonia, à Saint-Jean de Latran.

Figuré avec nimbe croisé et livre, XIIe siècle, à une margelle de puits, à Saint-Antoine.

Copie du Christ de Lucques, à Saint-Bonaventure et Sainte-Croix des Lucquois.

Tête du Sauveur, peinture de la catacombe de Saint-Pontien.

Debout, bénissant à la grecque, simple rouleau, mosaïque absidale, à Sainte-Cécile.

Crucifix, couronné et vêtu, peinture retrouvée aux Saints-Cosme et Damien.

Dans la gloire, entouré de chérubins, nimbé, bénissant et tenant un livre, par Pinturicchio, à Sainte-Croix de Jérusalem.

Mosaïque attribuée à Peruzzi, livre, *ibid.*

Cheveux, un des 30 deniers, titre de la croix, le bois, le clou, deux épines, de la crèche, de la colonne, du saint Sépulcre, à Sainte-Croix de Jérusalem.

Monogramme, mosaïque du IXe siècle, à Sainte-Françoise-Romaine.

Sculpté à un tabernacle, XVe siècle, *ibid.*

Debout sur un globe et bénissant, peinture à Saint-Georges au Vélabre.

Autel de la Présentation, à Saint-Jacques *Scossa Cavalli.*

Le Baptême de JÉSUS-CHRIST, groupe par Raggi, Saint-Jean des Florentins.

Crucifix superbe, peint par le Guide, Saint-Laurent *in Lucina.*

Peinture au tombeau d'Aquasparta, XIVe siècle, à l'*Ara cœli.*

Couronnant sainte Rufine et sainte Seconde, peinture, chapelle Sainte-Rufine, au baptistère de Latran.

En croix, entre N.-D. et saint Jean, bas-relief en marbre, 1492, *ibid.*

Mosaïque de la chapelle Saint-Venance, *ibid.*

Son baptême, tableau du XVIe siècle, à la sacristie du baptistère de Latran.

Envoyant ses apôtres, mosaïque du *Triclinium* de Latran.

Donnant les clefs à Saint-Pierre, l'étendard ou *labarum* à Constantin, *ibid.*

Bénit et tient livre ouvert, porte en bronze de Saint-Pierre au Vatican.

Relève saint Pierre sur les eaux, mosaïque de la *Navicella*, à Saint-Pierre.

Peint par Giotto, sacristie de Saint-Pierre au Vatican.

En gloire, les fleuves, ancienne mosaïque (détruite) de l'abside de Saint-Pierre au Vatican.

Colonne contre laquelle il s'est appuyé, miraculeuse, Saint-Pierre au Vatican.

Crèche de JÉSUS-CHRIST, à Sainte-Marie-Majeure.

Le Christ en gloire, mosaïque de l'ancienne façade, à Sainte-Marie Majeure, XIVe siècle, commencement.

Apparition, miracle de la neige, mosaïque de l'ancienne façade, à Ste-Marie-Majeure, XIVe siècle, commencement.

Naissance du Christ, adoration des Mages, bas-relief, en marbre, XVe siècle, abside de Sainte-Marie-Majeure.

Donne audience aux Mages et aux bergers, Présentation, Massacre des Innocents, *ibid.*

Mosaïque du grand arc, Ve siècle, à Sainte-Marie-Majeure.

Monogramme, *ibid.;* monogr. sur son manteau, *id.;* mosaïque de l'abside, XIIIe siècle.

Le Christ donne la paix, mosaïque à la chapelle de Sainte-Constance.

Le Christ assis sur un globe, mosaïque à la chapelle de Sainte-Constance.

Statue moderne en pierre, à la façade de Saint-Jean de Latran, XVIIIe siècle.

Buste de mosaïque, nimbe non croisé, mosaïque absidale, à Saint-Jean de Latran; on prétend qu'il vient de l'ancienne basilique.

Son Baptême, médaillon au centre d'une croix, *ibid.*

Buste en bois sculpté, XVIIe siècle, à Saint-Jean de Latran.

Colonne qui s'est rompue au moment de la mort du Christ, à Saint-Jean de Latran.

Pieta en marbre, attribuée au Bernin, à Saint-Jean de Latran.

Christ en croix, figuré sur une croix très ancienne, *ibid.*

Christ enseignant et Christ crucifié, sur une croix, XIVe siècle, à Saint-Jean de Latran.

Table sur laquelle furent joués les vêtements de JÉSUS-CHRIST, cloître de Saint-Jean de Latran.

Puits dit de la Samaritaine, *ibid.*

Taille du Sauveur, *ibid.*

Table de la cène, dans l'église, *ibid.*

Copie de la mosaïque du tombeau d'Othon II, au musée de Latran; il bénit à la grecque.

Traits du visage romain, miracles de Cana, de l'aveugle, des pains, de Lazare ressuscité; sarcophage au musée de Latran.

La *Scala Sancta.*

Une portion du lit de la cène.

Le miraculeux *san Salvator*, à la chapelle de ce nom, à la *Scala Santa;* cette image est reproduite aussi de diverses manières.

Monogramme au chapiteau du baptistère de Latran à Rome.

Le Christ couronne sa Mère ; belle figure, riche trône ; mosaïque absidale, XIIIe siècle, à Sainte-Marie-Majeure.

Représentation du saint Suaire de Turin, église du Saint-Suaire des Savoyards.

Crucifix qui a parlé à sainte Brigitte, à Saint-Laurent *in Damaso.*

Naissance, Adoration des Mages, Présentation, mosaïque, XIIIe siècle, abside de Sainte-Marie-Majeure.

Assiste à la mort de sa Mère, *ibid.*

Monogramme, grand arc absidal, *ibid.*

La Cène, beau bas-relief en cuivre doré, à Sainte-Marie de la Victoire.

Fresque peu ancienne, représentant JÉSUS-CHRIST, à sainte Balbine.

Le Christ, les apôtres, la Vierge, l'Adoration des Mages et celle des Bergers, vase chrétien en marbre, très ancien, au musée Kircher.

Monogrammes, α ω, au musée Kircher.

JÉSUS touche un malade avec sa croix, etc., bas-reliefs chrétiens, très anciens, *ibid.*

Buste en marbre, XVe et XVIe siècles, *ibid.*

Le Christ et les 24 vieillards, mosaïque de l'arc triomphal, Ve siècle, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Crucifix miraculeux, en bois, XIVe siècle, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Inscription comparant le Christ à la vigne, porte occidentale, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Monogrammes, *ibid.*

Tenant un livre, peinture dans la nef, XIIIe siècle, *ibid.*

Assis entre deux esclaves, l'un blanc, l'autre noir, mosaïque à la porte du couvent de Saint-Charles aux quatre Fontaines, XVIe siècle.

Même sujet, mosaïque, XIIIe siècle, porte à la Villa Mattei.

Pasce oves meas, bas-relief moderne à siège papal, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Flagellation de Sébastien del Piombo, à Saint-Pierre *in Montorio.*

Tête de Christ à un tombeau, 1510, à Saint-Pierre *in Montorio.*

Le Christ assis, livre, mosaïque absidale, XIIIe siècle, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Buste colossal, tenant un livre, *ibid.*, arc triomphal, mosaïque.

Instruments de la Passion, sculptés à la frise de la chapelle du Crucifiement de saint Pierre, Saint-Pierre *in Montorio.*

Crucifix qui a parlé à sainte Brigitte, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Christ en croix, imberbe, quatre clous, peinture du XIIIe siècle, à Saint-Paul-hors-les-murs.

Monogrammes sur des monuments, cloître de Saint-Paul-hors-les-murs.

Entouré de chérubins, peinture des XIVe et XVe siècles, vestibule de Saint-Paul-hors-les-murs.

Naissance, Fuite en Égypte, sainte Famille, peintes par Balthasar Peruzzi, abside de Saint-Onuphre.

Soleil de Justice, inscription, à Sainte-Marie du Soleil.

Peinture murale, XVe siècle, *ibid.*

Bon Pasteur, chapelle moderne.

En buste, mosaïque du VIe siècle, à St-Étienne le Rond.

Peinture représentant le Christ et 13 apôtres, *ibid.*, XVIe siècle.

Entouré d'Anges, sculpture, XVIe siècle, *ibid.*

Assis, accompagné des instruments de la Passion, d'Anges, de la Vierge, des apôtres, peinture du XIIIe siècle, à Saint-Sylvestre aux quatre Saints Couronnés.

Sculpture, XVIe siècle, représentant le *Santissimo Salvatore*, tabernacle, à l'archi-hôpital de Latran.

Épitaphes de quelques chantres pontificaux à Rome.

LE livre de M. Haberl, *Bausteine für musikgeschichte* (Leipzig, 1885) et l'article de M. Didiot, *La chapelle pontificale au XIVe et au XVe siècle* (*Rev. de l'Art chrét.*, 2e série, t. VI, p. 105-112) me fournissent l'occasion de revenir sur la question des chantres de la chapelle papale. Dans le but de la compléter, je citerai, selon l'ordre chronologique, quelques épitaphes que j'ai recueillies à Rome, et qui, autrement, risqueraient de rester dans l'oubli.

ALFONSO DE ZAMORA

Alphonse de Zamora, en Espagne, fut chantre du pape Eugène IV et pourvu d'un double canonicat dans sa patrie, à Zamora et à Ségovie. Il mourut le 5 août 1445, et fut inhumé à Saint-Eustache, où se voit encore sa dalle, accompagnée de son écusson et de son effigie en costume canonial. Lors de la restauration de cette diaconie, on l'a transportée dans la cour qui précède l'église. L'épitaphe commence au-dessus de la tête et fait le tour de la dalle sans toutefois aller jusqu'au bout : il y aurait encore place pour le *cujus anima requiescat in pace*, qui est dans le style du temps.

S (1) ALFONSI DE ZAMORA
CANTORIS D N (2) EVGENII PP (3) IIII ZAMO
REN AC
SAGOBIEN ECCLESIAR*um* CA
NONICI OBIIT A D (4) MCC
CCXLV DIE AVGVSTI

Forcella l'a reproduite dans ses *Inscriptions*, t. II, p. 389, n° 1192.

WALTER (Antoine).

Citée par Alveri comme étant à Sainte-Marie *dell'Anima*, je ne trouve plus cette épitaphe que dans Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, t. III, p. 356 et dans Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, p. 306. Le premier texte est le meilleur.

ANTONIO WALTERI BRVGEN (5).
ALEX (6). VI. PII. III. IVLII II. PONT (7).
CANTORI CAP (8). MVSARVM ELE
GANTIARVMQVE CVLTORI (9).

1. L'S barrée signifie *sepulcrum*.
2. *Domini Nostri.*
3. *Zamorensis ac Sagobiensis ecclesiarum. Ecclesia* seul s'entend toujours de la cathédrale ; aussi dans le *Cérémonial des Evêques*, lui donne-t-on constamment une majuscule pour initiale.
4. *Anno Domini.*
5. *Brugensi.* En style de chancellerie, on a conservé cette forme d'abréviation.
6. *Alexandri.*
7. *Pontificum.*
8. *Capellano* ou *capellae.*
9. Aulu Gelle parle de « veterum elegantiarum cura ».

DILIGEN (1). R. I. POS (2). OBIIT AN (3)
M. D. V. D (4). VII IVNII.

Antoine Walter (ou Gautier), dont le nom fut italianisé en *Walteri*, était de Bruges. Il fut chapelain-chantre de la chapelle papale sous Alexandre VI, Pie III et Jules II, et cultiva la poésie, en même temps que les lettres : il fut donc ce qu'on appelait de son temps un *humaniste*. Sa mort arriva le 5 juin de l'an 1505.

BORSANI (Paul).

Paolo Borsani, chantre de Paul III, mourut, en 1546, à l'âge de 43 ans et fut inhumé à Sainte-Marie du Peuple. Forcella (t. I, p. 345, no 1307) donne son épitaphe, placée par les soins pieux de Bernardino, son fils adoptif et peut-être son neveu.

ECUSSON
D. O. M.
PAVLO BVRSANO CAN
TORI CELEBERRIMO
ATQ OB ID PAVLO III
PON MAX GRATISS - QVI
VIXIT ANNOS XLIII - DIES
III - BERNARDINVS BVR
SANVS - - - - - - - - - - FI
LIVS EIVS ADOPTIVVS
PATRI DVLCISS ET
BENEMEREN - P - C
OBIIT AN - A PARTV
VIRGINIS MDXLVI
OCTAVO IDVS NOVEMBRIS (5)

LAMBERT (Pierre).

Pierre Lambert, originaire de Belgique, mourut, âgé de 70 ans, le 1er septembre 1563, et fut enterré à Saint-Augustin, où l'on chercherait vainement son inscription funèbre, qui n'existe plus que dans les épitaphiers de Galletti et de Gualdi (Forcella, t. V, p. 53 ; Bertolotti, p. 310).

Écusson.
D O M (6).
PETRO LAMBERTO BELG (7)
NERVIO (8) NOVIODVNENSI
SVMOR- PONTIF (9). SYMPHONI
ACO. GRAVI. VIRO. INO
CENTIA. ET. ERGA. INO
PES. ADMIRABILI MIĀ (10)

1. *Diligentissimo.*
2. Ces trois mots n'offrent pas de sens : peut-être ont-ils été mal copiés.
3. *Anno.*
4. *Die.*
5. M. Jacquot (*La musique en Lorraine*, p. 62), cite « le célèbre Jacques Arcadelt, dont parle Fétis dans sa *Biographie des musiciens*, qui, originaire des Pays-Bas, alla à Rome, où il fut maître des enfants de chœur au Vatican, en 1539, et ensuite au service du cardinal Charles de Lorraine, en 1555. »
6. *Deo optimo maximo.*
7. *Belgæ.*
8. Du pays des *Nerviens*.
9. *Summorum pontificum.*
10. *Misericordia.*

NICOLAVS POLCETIVS (1)
CLIENS ET TESTAMEN
TI. EXECVTOR MVNI
CIPI (2) ET PATRONO. DE
SE BENEMERENTI. P (3).
VIXIT ANNOS LXX
OBIIT I. KL. SEPT (4).
ANN. SAL (5). MDLXIII

Symphoniaco signifie à la fois *musicien* et *joueur de flûte*, d'après le dictionnaire de Quicherat.

HOUTERMAN (Marc).

Galletti a copié l'épitaphe de cet artiste dans l'église de Sainte-Marie *dell' Anima* (Forcella, t. III, p. 467 ; Bertolotti, p. 311). La coupure des lignes est tout à fait différente dans les *Artisti belgi*.

D. O. M.
MARCO HOVTERMANO
BVRGENSI (6) VIRO AMABILI
ET MVSICORVM SVI
TEMPORIS FACILE PRIN
CIPI VIX. ANN (7). XL.
OBIIT NONIS FEBR (8)
MDLXXVII
ET
IOANNAE GAVADIAE
MARCI VXORI PVDI
CISSIMAE ET MVSICES
SCIENTISSIMAE VIX
ANN. XXVI. OBIIT
VIII KAL (9). SEXTILIS
MDLXXII
ASSENTIVS MARTINEZ
PHILIPPVS PECCATI
ET HENRICVS DE
ROVER TESTAMENTI
EXECVTORES P. (10)

Je ne puis certifier que Marc Houterman (ou plutôt *Wouterman*) appartint à la chapelle papale, car il était marié ; mais son épitaphe le dit le *prince des musiciens de son temps*. *Musicus* doit se traduire, non par *chantre* ou *compositeur*, mais par *instrumentiste :* les comptes, cités par Bertolotti, montrent les joueurs d'instruments admis à la cour. Il mourut, âgé de 40 ans, le 5 février 1577, cinq années après sa femme, Jeanne Gavadie, qui, elle aussi, était une excellente musicienne.

Je ne devais pas omettre de rapprocher ici les tombes des deux maîtres Brugeois.

1. Poucet ?
2. Compatriote.
3. *Posuit.*
4. *Kalendas septembris.*
5. *Anno salutis.*
6. *Superiori Brugensi.*
7. *Vixit annis.*
8. *Februarii.*
9. *Kalendas.*
10. *Posuerunt.*

LE QUIN (Philippe).

Cette épitaphe a été copiée par Galletti dans l'église de Sainte-Marie *dell' Anima* (Forcella, t. III, p. 471 ; Bertolotti, p. 311).

BELGIA NATALEM PHILIPPO NOMINE QVINNO
ATTVLIT EXTREMV*m* MARTIA ROMA DIEM
[MINA NOTI
GRATAQ (1) CANTORIS RECOLENS MODVLA-
OSSA TEGIT TELLVS SPIRITVS ASTRA SVBIT
OB. A (2). DNI MDXCVII AET (3). SVAE LXX.

Philippe Le Quin, né en Belgique, doit à cette circonstance de figurer ici à côté des Flamands que leur talent spécial avait attirés à Rome. C'était un chanteur *agréable* et *connu*, qui trépassa, à l'âge de 70 ans, en 1597.

PRE MORO (François).

Francesco Como de Puccivigni, noble padouan, surnommé *Premoro*, était prêtre. Saint Pie V et Charles-Quint l'eurent en grande estime. Chanteur célèbre, il fut en même temps un calligraphe habile. Décédé en 1601, il reçut la sépulture dans l'église de la Minerve. Son buste en marbre blanc est surmonté de ses armoiries. Trois distiques rappellent son talent et sa voix qui ne peut plus redire que sa mort.

D. O. M.
FRANCISCO COMO DE PVCCIVIG^NIS.
SACERD(4). ET. NOB(5). PATAVINO.COGNOM^NE(6).
IL PRE MORO
A PIO. V. P. M (7). ET CAROLO. V. IMP (8).
VIRTVTIS ERGO LIBERALITER
EXCEPTO
HIPPOLYTI ESTEN. CARD (9). FERRARIÆ
FAMILIARI, LIBERALIVM DISCIPLINARVM
MVSICAEQVE IN PRIMIS, AC STYLI
IN QVOVIS CHARACTERIS GENERE
EGREGIE DVCENDI PRAESTANTIA
CELEBERIMO
VIXIT. AN. LXXXI. OB. A. SAL. CIↃ. IↃVCI.
MARTIVS ELEPHANTVCCIVS
SORORIS FILIVS
AVVNCVLO OPT (10) DE SE MERITO
CVM LACHRIMIS P (11).
ANNO DOMINI.
M. D. CII.
[TIOR ALTER
QVI SIM QVAERIS ERAM MORVS PRAESTAN-
NON FVIT INFLEXOS ORE CIERE MODOS.
[CANTVS
VIVIT ADHVC SINE VOCE LICET VIS INDITA
ET MEA FVNEBRI CARMINE FATA CANO.
[MORTIS
SCILICET INCASSVM FVRIT INCLEMENTIA
DVLCE MIHI SIC EST VIVERE DVLCE MORI

1. *Grataque.*
2. *Obiit anno.*
3. *Ætatis.*
4. *Sacerdoti.*
5. *Nobili.*
6. *Cognomine.*
7. *Pontifice maximo.*
8. *Imperatore.*
9. *Estensis cardinalis.*
10. *Optime.*
11. *Posuit.*

AMEIDEN (Chrétien).

A Sainte-Marie *dell'Anima*, dans la nef latérale gauche.

D O M
CHRISTIANO AMEIDEN ORSCHOTANO BRABANTINO
OB SVMMAM VITÆ PROBITATEM ET MVSICÆ PERITIAM
PIO IIII ET SVCCESSORIBVS PONT. MAX. CARO AC OB
MORVM SVAVITATEM ET BENEFACIENDI STVDIVM
OMNIBVS AMABILI QVI DE HOC HOSPITALI IN VITA
SEMPER BENE MERERI STVDVIT ET MORIENS SVA
HÆREDITATE DVM*m*ODO IN HOC ALTARI PRO IVVANDA
PEREGRINORVM PIETATE QVOTIDIE PRIMA MISSA ET
ANNIVERSARIVM QVOTANNIS CELEBRETVR EI EM
PRÆCLARE SVBVENIT OBIIT DIE XX NOVEMBRIS
ANNO M. DC. V. [PP (1).
ADMINISTRATORES HVIVS HOSPITALIS CONFRATRI BENEM.

Bertolotti reproduit cette épitaphe en minuscules dans ses *Artisti belgi*, p. 312. Chrétien Améiden était natif du Brabant. Sa probité et son talent le firent apprécier de Pie IV et de ses successeurs. Il reste, à l'honneur de son nom, qu'il fut bienfaiteur insigne de l'église et de l'hôpital des Allemands ; il y fonda, en effet, non seulement un anniversaire pour le repos de son âme, mais il voulut encore que, chaque jour, une messe fût célébrée de bonne heure pour les pèlerins de sa nation venus à Rome. Par reconnaissance, l'administration, qu'il institua son héritière, lui éleva un monument.

GRISARD (Jean).

A Saint-Louis des Français, dans le pavé de la nef latérale de gauche.

D O M
IOANNI GRISARDO PBRŌ (2) GALLO
LAVDVNENSI
PONTIFICIS QVONDAM GRISARDVS. CANTOR. IN. ÆD^E (3).
HIC. IACET EXIGVO MORTVVS IN TVMVLO
FALLOR NON OBIIT. SED TERRIS RAPTVS. VT INTER
ANGELICOS MELIVS CONCINAT. ILLE CHOROS
OBIIT. III. NONAS. SEPT (4). M. DC. XX. ÆTAT. SVÆ. XXXXV.
RR. DD. (5). NATALIIS (6) CHEVERIER S^T YVONIS. R (7).
ET NICOLAVS DERGNY TEST. EXEC. P. C (8).

Jean Grisard était prêtre, du diocèse de Laon. Deux distiques le disent chantre de la chapelle papale et maintenant associé aux chœurs des anges. Il mourut le 11 septembre 1620. Ses exécuteurs testamentaires, les Révérends Noël Chevrier, recteur de Saint-Yves des Bretons et Nicolas Dergny, ont consacré une tombe à sa mémoire.

1. *Bene merenti posuerunt.*
2. *Presbytero.*
3. Il y a bien *æde*, quoique Forcella ait imprimé *Urbe*. Ma copie diffère de la sienne sur plusieurs autres points.
4. *Septembris.*
5. *Reverendi Domini.* Forcella a lu AA : DD.
6. *Sic* pour *Natalis.*
7. *Sancti Yvonis rector.*
8. *Testamenti executores poni curaverunt.*

VITTORIO (Loreto).

Le chevalier Loreto Vittorio, de Spolète, excellait dans l'art de la poésie et du chant. Il mourut en 1670, regretté du grand-duc de Toscane, Côme II, des cardinaux Ludovisi et Barberini et du pape Urbain VIII, qui l'avait attaché à sa chapelle. Son épitaphe se lit dans l'église de la Minerve.

Écusson.

D. O. M.
EQVITEM LORETVM VICTORIVM SPOLETINVM
OB MIRAM CANENDI ARTEM
EXIMIAM VOCIS SVAVITATEM
HETRVSCÆ POESIS PRÆSTANTIAM
APVD PRINCIPES APVD PONTIFICES
ACCEPTISSIMVM
QVEM
LVDOVICI CARD (1) LVDOVISY
SVMMIS PRECIBVS
A COSMO II MAGNO HETRVRIÆ DVCE
SACELLVM PONTIFICIVM IMPETRAVIT
VRBANI VIII
ET ANTONY CARD BARBERINI
BENEFICENTIA DECORATVM
IPSIVS NOMINIS FAMA
VIVENTEM ILLVSTRAVIT IN CHARTIS
FATO EXTINCTVM IN MARMORE CELEBRANT.
ANNO SALVTIS HVM (2) MDCLXX

Le sujet m'engage à joindre aux huit précédentes deux autres épitaphes du même genre.

DENIS (Philippe).

Forcella (t. III, p. 361) rapporte, d'après un manuscrit, son épitaphe qui était dans l'église allemande de *Santa Maria in Campo santo*.

D. O. M.
FHILIPPO (3) DIONISII BRABANTINO
DE TVRNOVT PASTORI IN OIEN
ET TEFFELEN AC BASILICE S (4) MARIE
MAIORIS CAPPELLANO AC EIVSDEM
CANTOR (5) AC CAPPELLE
MAGISTRO QVI VIXIT AN XXXVIII
OBIIT XXII NOVEMBRIS AN
M D XVIII EXECVTORES POSVERE

Philippe Denis était un brabançon, curé de deux églises. A ce bénéfice, il ajouta une chapellenie à la basilique de Sainte-Marie Majeure, dont il fut chantre et maître de chapelle. Il était âgé seulement de trente-huit ans, quand il mourut en 1518.

FORTUNATO (Giovanni).

Giovanni Fortunato, prêtre romain, fut d'abord chantre, puis bénéficier à Saint-Jean de Latran, où se voit encore son inscription, plaquée contre un des murs du déambulatoire.

D. O. M.
IOANNI FORTVNATO ROMANO
HVIVS BASILICÆ PRIMVM CANTORI
DEINDE BENEFICIATO
SACERDOTI MORVM INNOCENTIA
ET EFFVSA IN PAVPERES LARGITATE
CONSPICVO
DE LATERANENSI ECCLESIA
VALETVDINARIO
AC ORATORIO SODALITATIS SS. (1) SACRAMENTI
IN EADEM ERECTÆ
OPTIME MERITO
CAPITVLVM ROMANVM EX TEST. (2) HÆRES
AD SERVANDAM
VIRI BENEFICENTISS. (3) MEMORIAM
MON. POS. (4)
A. S. MDCCXIV

Le chapitre de Latran, institué son héritier en 1714, a rappelé sur ce marbre sa générosité envers la basilique, la confrérie du Saint-Sacrement qui y est établie et l'hôpital qui y est annexé. X. B. DE M.

1. *Cardinali.*
2. *Salutis humanæ.*
3. *Sic* pour *Philippo.*
4. *Sancti.*
5. *Cantori.*

1. *Sanctissimi.*
2. *Testamento.*
3. *Beneficentissimi.*
4. *Monumentum posuit.*

Inventaires de Saint-Pierre de Rome.

(Suite).

V.

GRIMALDI décrit trois petits tableaux, d'un peu plus d'un palme de haut, qu'il dit en « fine mosaïque », représentant l'un l'archange saint Michel, l'autre (endommagé) l'entrée à Jérusalem du Christ escorté de ses apôtres, et le dernier, qui lui semble plus ancien, le Sauveur : ils contenaient, probablement, en bordure, des reliques de saints ; dans le troisième, ce sont celles de sainte Rufine, vierge et martyre. M. Muntz a publié ce document dans *les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 298, en y ajoutant deux autres tableaux, qui ne sont pas spécifiés en mosaïque.

La provenance résulte de cette indication : « Supradictæ ycones devenerunt ad Vaticanam basilicam jure legati ex hereditate bonæ memoriæ doctissimi viri Bessarionis cardinalis Niceni, nobilis in Græcia orti et oriundi, episcopi Tusculani, qui in obitu multas pecunias et sacras vestes eidem basilicæ pie legavit. Ex inventariis sacristiæ annorum 1454, 1455, 1489 et 1466 ».

L'inventaire de 1489 a, en effet, un chapitre intitulé : « Relicta sive legata per Nicenum car. grecum. Treize *icones* y sont reportées à la générosité du cardinal Bessarion, ainsi que quatre tableaux (*Tesoro*, p. 111-113). Nulle part, il n'y est dit que ces *icones* soient en mosaïque. Il y a bien trois saint Michel ; mais Grimaldi emploie au moins pour deux l'expression *depicta*, qui fait surtout songer à une peinture : « Icona cum figura beati Michaelis archangeli, ornata argento signato cum stellis et cum sirico Alexandrino a parte posteriori. — Ichona, in qua est figura Michaelis archangeli, cum ense in manu, ornata argento deaurato sculpto ad rosas. — Ichona cum figura beati Michaelis archangeli integra, ornata argento deaurato, laborato cum rosis et foliis. »

Je n'ose m'aventurer dans les assimilations, mais si l'icone suivante est bien en mosaïque, elle pourrait peut-être se référer à un petit tableau du musée chrétien du Vatican [1] : « Icona, cum uno sancto ornato, cum lancea in manu, ornata argento sculpto ad rosas et alia folia. »

Quoi qu'il en soit, retenons des termes mêmes de l'inventaire, ce triple caractère que nous retrouvons dans le tableau de Sainte Croix de Jérusalem : une *image*, peu importe la matière ; une *bordure* de métal, à roses et feuillages ; des *cases*, pour loger les reliques. La bordure est décrite en ces termes : « Ornata argento sculpto ad rosas et alia folia, ornata argento cum litteris grecis, ornata argento signato stellis, ornata argento deaurato cum figuris sanctorum, ornata argento deaurato circumcirca cum figuris sanctorum circum circa et rosis et aliis figuris et foliis, ornata argento deaurato sculpto ad rosas, ornata argento deaurato laborato ad rosas, ornata argento deaurato laborato cum rosis et foliis.» Les *casule* sont ici destinées à de petits sujets sculptés dont donnent idée les ouvrages en bois de cèdre du mont Athos: « Due tabule, in quibus sunt XXIV casule, in quibus sunt figure de operibus Xpi ab annuntiatione usque missionem Spiritus sancti. »

M. Muntz a consacré une brochure fort intéressante[2] à ces petits tableaux de dévotion, qui provenaient de l'Orient et représentaient une figure, entière ou à mi-corps, exécutée en mosaïque d'une incomparable perfection. J'en ai rendu compte dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 116, 117 ; et dès lors j'ai signalé une lacune dans l'énumération du docte archéologue. Je vais donc décrire le reliquaire, dit de saint Grégoire le Grand, qui est conservé, à Sainte-Croix de Jérusalem, dans la chapelle des saintes reliques, et que l'on expose, chaque année, à la vénération des fidèles, pour la station du quatrième dimanche de carême. J'en ai déjà parlé dans mon opuscule sur les *Stations*, p. 94-95, et je regrette vivement que Simelli, à qui j'en avais instamment réclamé une photographie, n'ait jamais su trouver le temps de la faire, car les monuments de ce genre offrent toujours un intérêt majeur.

La mosaïque, d'une très grande finesse, occupe le fond du tableau ou plutôt forme le tableau lui-même. Son origine bysantine est incontestable : je ne serai pas aussi affirmatif sur sa date. Évidemment, elle ne peut remonter au VIe siècle : probablement, elle n'est pas attribuable au Xe siècle, comme d'autres congénères. Toutefois il ne serait pas impossible de la descendre plus bas, sans aller jusqu'à l'époque du reliquaire, qui est bien italien et dans le style du XIVe siècle avancé. L'encadrement a été fait pour l'honorer et témoigner du respect qu'on avait pour la sainte image.

Toute la partie inférieure est dégradée ; en haut, il en reste assez pour reconnaître la crucifixion. Le Christ, désigné par les deux monogrammes traditionnels IC XC, incline la tête et étend les bras sur la croix, dont le titre le proclame *le roi des Juifs* [1].

La bordure d'argent estampé qui dessine le cadre, se compose de deux parties : à l'extérieur, un bandeau où une tige de vigne, à pampres et raisins, enroule dans ses ondulations les animaux familiers à l'époque : lions passants, griffons contournés, dragons et oiseaux se becquetant [2];

1. Je l'ai ainsi catalogué dans ma *Bibliothèque Vaticane*, page 122: « Fine mosaïque bysantine, saint Théodore en guerrier, XIII-XIVe siècles ».

2. *Les mosaïques byzantines portatives*, Caen, 1886, in-8°. — V. aussi Muntz, *Les sources de l'archéologie chrétienne à Rome*, p. 65, et *Les collections des Médicis au XVe s.*, p. 39.

1. Parmi les icones du cardinal Bessarion, l'inventaire de 1449 signale une crucifixion : « Icona cum Cristo crucifixo et a lateribus beata Virgine et s. Johanne evangelista, ornata argento cum litteris grecis et a parte posteriori cum cruce argentea cum figura Xpi et angulis (angelis?) deargentatis. » (*Tesoro*, p. 112.)

2. «Item unum dossale, ornatum perlis, ad figuras quatuor grifonum in medio ejus. — Item unum aliud dossale cum XXIIII grifonibus et duodecim vitibus de auro. — Item

suivent à l'intérieur un perlé et un gemmé. Toute l'ornementation s'enlève en or.

Autour de la mosaïque sont disposés dix médaillons en losange inscrit dans un carré, trois en haut, trois en bas, deux sur chaque côté. Actuellement, il en manque trois, un au milieu de la ligne supérieure et un en tête de chaque ligne latérale. Ils sont en émail champlevé à fond bleu.

Les quatre angles devaient être occupés par quatre écussons : en haut et à droite (la droite du tableau), l'écusson de France est traversé par une barre ; vis-à-vis est la scène du sépulcre, évidemment déplacée ; en bas, à droite aussi, l'écusson des Orsini (1) et, en face, des armoiries qui me sont inconnues.

Les faits relatifs à la Passion commencent par la flagellation à la colonne, au côté gauche ; se poursuivent, au côté droit, par la crucifixion entre la Vierge et saint Jean ; puis, en haut, la mise au tombeau et enfin sont clos, en bas, par la descente aux limbes, où Jésus tient en main la croix de résurrection.

Les locules aux reliques forment de petits carrés, contournés de lamelles qui se croisent : au point de jonction est une tête de clou et, entre deux, une rose qu'ont pu fournir les armes des Orsini. En haut, une croix pattée renferme un morceau notable de la croix du prince des apôtres.

L'idée symbolique, qui domine dans l'ensemble est celle-ci : le Christ est mort pour nous et, par là, a mérité la gloire ; les saints, imitateurs de sa Passion, jouissent, eux aussi, des honneurs du triomphe, c'est-à-dire de la gloire dans l'éternité (2).

L'inscription de la mosaïque insiste sur la royauté du Christ, qui a régné par la croix :

OBACIΛΘVOII (1)

Les reliques réparties dans les locules sont au nombre de deux cent treize. Elles sont toutes enveloppées dans des sachets de soie verte, chacun muni d'une étiquette en parchemin. Une partie se réfère au Christ et à ce que l'inventaire de Grimaldi appelle les lieux saints : je la citerai textuellement. Les autres reliques proviennent de saints honorés à Rome. Parmi eux, il s'y est adjoint, mais à une époque postérieure, celles de sainte Brigitte et de sainte Catherine de Sienne, peut-être aussi de saint Thomas de Cantorbéry. Je ne citerai que les principales dans l'ordre où elles se présentent :

De saint Gélase, pape. Reliques non qualifiées de l'apôtre saint Jacques, de sainte Anastasie, de saint Nérée, de saint Jean-Baptiste, de l'apôtre saint Paul, de divers saints. D'une côte de saint Laurent. De la croix de saint Pierre, de ses ossements et de son tombeau. Des vêtements, de la peau et des cheveux de sainte Catherine de Sienne. Reliques de saint Sixte, saint Benoît, sainte Madeleine, saint Blaise, les saints Innocents, sainte Pétronille, saint Urbain, sainte Fénicula, m. De la tête de sainte Praxède. Reliques des saints Côme et Damien, sainte Euphémie v. et m., saint Fabien, saint Hippolyte, saint Thomas de Cantorbéry, sainte Brigitte, saint Sixte, pape et m., saint Nicolas, saint Épiphane, sainte Félicissime, saint Christophe, saint Savin, saint Innocentius, saint Agapit m. Du dos de saint Blaise, évêque et m. Une dent de saint Gordien.

De lapide quo tegitur sepulchrum Yesu.

Lapis ubi sedebat Xps quando dimisit peccata Marie Magdalene.

Lapis domus ubi fuit virgo Maria.

De sepulcro Xpi Yhesu.

Lapis de sepulcro beate Marie Virginis.

De sanguine Xpi.

De fragmentis Dni Yhesu.

De lacte beate Virginis.

Lapis ubi Dominus Yhesus ascendit ad celos.

Lapis ubi Xps jejunavit.

Lapis ubi stetit angelus quando annuntiavit Virgini.

De sancto monte Calvarie, ubi Xps fuit crucifixus.

---

aliud doxale de serico albo, laborato ad compassus de auro, cum rosectis et stellis minutis cum duabus listis ad vites. — Item aliud aurifrisium cum vite et foliis sericeis diversorum colorum. — Item unum aurifrisium.... ad leones et rosectas. — Item unum pluviale, quod dedit basilice bone memorie papa Johannes XXIII.... cum uno pulchro aurifrisio de auro, ornatum ad figuras diversorum animalium et avium. — Item unum aliud pluviale de diaspero viridi, laborato ad aves. — Item aliud pluviale de catassamito rubeo ad ymagines leonum de auro. » (*Inv. de Saint-Pierre, 1301.*)

1. Peut-être est-ce le cardinal dont il a été déjà question. L'inventaire de Saint-Pierre de 1455 reste aussi dans le vague pour cet article : « Tabernaculum parvum de cristallo, cum crucifixo supra, cum armis de Ursinis. » (*Tesoro*, p. 88.) De même, en 1489 : « Aliud par parvorum candelabrorum, argenteum, cum armis de Ursinis, ad usum altaris majoris, noviter factum. » (*Ibid.*, p. 115.)

2. « Scientes quod sicut passionum estis, sic eritis et consolationis. » (S. Paul., II *ad Corinth.*, I, 7.)

1. L'ivoire byzantin de la Bibliothèque nationale (fin du XIIIe siècle), gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 109, peut aider à la restitution de cette inscription, car on y lit :

IC XC O BACIΛEVC THC ΔOξHC
✠ ΩC CAPξ ΠEΠONΘAC ΩC ΘC
ΠAΘΩN AVEIC.

Ce que Didron traduit : « Le roi de gloire. Comme chair (c'est-à-dire comme homme), ayant souffert, comme Dieu, tu délivres des péchés ».

Lapis ubi Xpistus fuit lotus.
Lapis montis Calvarie, ubi Xps fuit crucifixus.
Lapis monumenti domini Yhesu Xpi.
Lapis ubi natus est Xps.
De loco ubi sancta crux fuit reperta.
Reliquie undecim prophetarum.
De virga Aaron que floruerat in deserto.

VI.

M. MUNTZ a reproduit dans la *Revue archéologique*, 2e sér., t. IV, p. 45-46, « le trésor de la fille de Stilicon », découvert à Saint-Pierre, en 1544, d'après Münster, *Cosmographie universelle*, Bâle, 1550, page 148.

1. In Vaticano, anno Christi 1544, februario, haud procul a Tiberi, quum in sacello sancti Petri fundamenta foderentur, inventa est marmorea arca, longitudine pedum octo et semis, latitudine quinque et sex altitudine, in qua condita fuit Maria, Honorii imperatoris conjux, quæ virgo migravit ex hac luce, præventa inopinata morte, antequam ab imperatore accepta esset. In ea arca, corpore absumpto, aliquot tantum dentes supererant capillique ac tibiarum ossa duo.

2. Præterea vestis et pallium, quibus tantum auri fuerat intextum ut ex iis combustis auripondo 30 collecta sint.

3. Erat insuper capsula argentea, longa pedem unum ad semissem, latitudine digitorum duodecim ;

4. In qua vascula multa ex cristallo nonullaque ex achate perpulchre elaborata.

5. Item, annuli aurei quadraginta, variis gemmis ornata.

6. Erat et smaragdus, auro inclusus in eoque sculptum caput, quod creditum est ipsum Honorium referre. Is quingentis aureis nostratibus æstimatus est.

7. Præterea inaures, monilia aliaque muliebria ornamenta.

8. In quibus bulla, earum quas hodie *Agnus Dei* vocant, per cujus ambitum inscriptum erat *Maria nostra florentissima* (1) laminaque ex auro et in ea hæc nomina *Michaël*, *Gabriel*, *Raphaël*, *Uriel*, græcis litteris.

9. Item, veluti racemus ex smaragdis aliisque gemmis contextus ;

10. Et discriminale ex auro, longitudine duodecim digitorum, inscriptum hinc *Domino nostro Honorio* (2), hinc *Domina nostra Maria.*

11. Ad hoc (3) inerat sorex ex chelidonio lapillo.

12. Cochleaque et patena ex crystallo.

13. Item, pila ex auro, lusoriæ similis, sed quæ in duas patres dividi potuit.

14. Immuneræ penè aliæ inerant gemmæ, quarum etsi plurimæ vetustate corruptæ, nonnullæ tamen recentem admirandamque pulchritudinem renitebant. Et hæc omnia Stilico filiæ dedit pro dote. Sunt hodie in Vaticano hortis Romani pontificis. (1).

Le vandale Stilicon est célèbre dans l'histoire. Théodose le donna pour tuteur à son fils Honorius, qui lui fit trancher la tête, l'an 408, quand il se fut convaincu de son rôle de traître.

Stilicon avait le titre de *clarissime* et remplissait les fonctions de *maître des deux milices*. Ce fut à son instigation que les empereurs Arcadius et Honorius restaurèrent les murailles, les portes et les tours de Rome, pour parer à sa défense. En 1578, un Français (2) releva, aux portes Portèse, de Saint-Laurent et de Préneste, l'inscription suivante, identique dans les trois endroits et que M. Muntz a publiée dans la *Revue archéologique*, 3e sér., t. VI, p. 40 ; t. VII, p. 229, 234.

S. P. Q. R.
IMP. CAES. DD. NN. INVICTISSIMIS PRINCIPIBVS
ARCADIO, ET HONORIO VICTORIBVS AC TRIVMPHATORIBVS SEMPER AVGG
OB INSTAVRATOS VRBIS ET TURRES MVROS, PORTAS, AC TVRRES
EGESTIS IMMENSIS LVDERIBVS EX SVGGESTIONE V. C. (3) ET INLVSTRIS
MILITIS (4) ET MAGISTRI VTRIVSQVE MILITIAE ET STILICHONIS ADIEP
PETVITATEM NOMINIS EORVM SIMVLACHRA CONSTITVIT
CVRANTE FL. MACROBIO LONGIANO V. C. PRAEF.
VRBIS D. N. M. Q. EORVM

Stilicon avait imposé sa fille Marie à l'empereur Honorius, mais les noces n'en furent pas célébrées. Marie mourut inopinément et fut enterrée à Saint-Pierre, où Honorius reçut aussi la sépulture (5).

1. Variante : *Maria Domina nostra florentissima.*

2. Cancellieri donne la variante *Dominus noster Honorius*, qui s'accorde mieux avec la suite.

3. *Adhuc.*

1. Ce texte a été réimprimé, sans commentaire, dans l'*Archivio storico di Roma.*

La découverte a été rapportée par Boulanger, *Epist. ad Vadianum in Goldasti Centuria epist. philol.*, p.232 ; Martène, *De antiq. Eccl. ritib.*, t. II, p. 1033 ; Marini, *Papiri diplom.*, p. 245 ; Garruci, *Vetri*, p. 74 ; Bosio, *Roma sott.*, p. 42 ; Chifflet, *Anastasis Childericiana*, p. 17 ; Lucio Fauno, *Antichità romane*, lib. 5, cap. 10 ; Mazzucchelli, *La bolla di Maria*, Milan, 1819, avec planche ; de Rossi, *Bullet. d'arch. chrét.*, 1863.

2. Ce manuscrit appartient au British Museum, fonds Landshowne, n° 720. Le nom de l'auteur est Nicolas Audebert, archéologue orléanais, comme l'établit M. de Nolhac, dans la *Revue archéologique*, 3e ser., t. X, p. 315-324.

3. « Sous l'empire romain, les fonctionnaires publics étaient répartis en cinq classes : les *viri inlustres*, qui marquaient le rang le plus élevé ; les *viri spectabiles*, les *viri clarissimi*, les *viri perfectissimi*, et, au dernier rang, les *viri egregii.* » (*Rev. arch.*, 3e sér., t. X, p. 235.)

4. A la Porte de Préneste, se présente une variante :

INLVSTRIS. COM. ET MAG.

5. « Sepultus fuit Honorius Augustus (in atrio), sic tradit Paulus diaconus..... *Honorius, annis quindecim cum imperasset et jam antea annis tredecim ac sub patre duobus regnasset, rempublicam ut acceperat pacatam relinquens, apud Urbem Romanam vita exemptus est corpusque ejus juxta B. Petri apostoli in mausoleo sepultum est.* » (Ciampini, *De sacr. ædif.*, p. 78.)

En 1544, au mois de février, les ouvriers qui procédèrent à la reconstruction de la basilique, rencontrèrent son tombeau, dont l'identité fut établie par le contenu, puisque les inscriptions la nomment deux fois. Le sarcophage était en granit rouge d'Égypte, long de huit pieds et demi, large de cinq et haut de six : les sarcophages de porphyre de sainte Hélène et de sainte Constance, au musée du Vatican, sont dans ces grandes proportions. Il était sous terre, dans la chapelle de Sainte-Pétronille, primitivement mausolée d'Honorius : on le transporta dans les jardins du Vatican, où il ne se trouve plus.

Quant aux objets qu'il renfermait, ils furent dispersés. N'eût-il pas été plus logique de les déposer dans la sacristie de Saint-Pierre, où ils se seraient joints, à titre de curiosité historique, au riche trésor de la basilique ? Peut-être auraient-ils eu ainsi la chance d'être conservés jusqu'à nous, ce qui eût été assurément une bonne fortune pour l'archéologie. Heureusement, on prit des dessins de quelques pièces.

M. de Rossi écrivait, dans son *Bulletin* en 1863, p.55: «Excepté cette *bulla*, nous n'avons plus rien du trésor trouvé dans le tombeau de Marie ; de tant d'objets, lampes, anneaux, il n'a pas même été publié un dessin dans les livres d'archéologie. Cela explique pourquoi je fais si grand cas des dessins des cinq vases d'agate, que j'ai vus dans le manuscrit du marquis Ráffaelli et que j'ai ensuite reconnus dans le manuscrit du Vatican 3439 (1). Ils représentent sans doute les vases d'agate trouvés dans la première caisse d'argent, au rapport des témoins de la découverte. Leurs formes sont très élégantes ; ils ne présentent aucun signe de christianisme et on les jugera probablement antérieurs à l'empereur Honorius, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle. » M. de Rossi les reproduit p. 54. Le manuscrit du comte Raffaelli porte : « Ex achate quinque vascula in sepulchro Mariæ, Honorii imperatoris uxoris, Stiliconis filiæ, in Vaticano, dum fundamenta jacerentur novi templi, pontificatu Pauli III, reperta » (2).

1. Parmi les papiers de l'antiquaire Fulvio Orsini.

2. Un seul a des anses, en imitation de perles ; trois sont côtelés ou godronnés avec une panse ovoïde ; deux autres sont décorés de feuillages, l'un à la panse (courant de lierre), le second au-dessous du goulot (palmettes).

Le corps de la défunte était entièrement consumé : il ne restait d'elle que des cendres, deux tibias, quelques dents et des cheveux. Les vêtements (n° 2), robe et manteau, étaient tissés d'or, peut-être aussi brodés de ce métal. On ne songea pas à les garder, mais seulement à en tirer la valeur, qui fut considérable : 35 livres, disent les uns ; 40, selon d'autres, 80 même, mais il y a ici exagération. D'après Cancellieri, la robe était tissée d'or, une étoffe semblable entourait la tête et une autre, pareille, couvrait le visage et la poitrine. « Jamais, dit M. de Rossi, un aussi riche trésor de pierres précieuses, d'or et d'objets divers d'une grande valeur, n'a été trouvé en aucun tombeau chrétien des cinq premiers siècles. »

En 1509, on découvrit, à Saint-Pierre, dans un tombeau de la chapelle des rois de France, « una veste d'oro avvolta ad alcune ossa,... con alcune gioje, cioè uno collarino con una †, che furono stimate in tutto ducati 3.000. » On tira huit livres d'or du vêtement : le tout valait mille ducats, que Léon X donna au chapitre de Saint-Pierre, «che facesse una cassa d'oro alla testa di Santa Petronilla ». (Muntz, *Les monum. antiq. de Rome*, 1885, Ier fasc., p. 11.)

Aringhi, dans sa *Roma subterranea* (1651), t.I, p. 126, cite des exemples de vêtements précieux.

L'auteur, manuscrit et anonyme, des *Recherches sur Ste Cécile*, à la bibliothèque d'Albi, fait cette citation :

« Eusebius, lib. *Hist.* 7°, cap. 14, refert Marini martyris corpus ab Asterio senatore pretiosis quoque vestibus coopertum fuisse.... Idem de Vari, martyris conspicui, corpore, a Cleopatra matrona splendidis induto vestibus. Sic August. in *psal.* 48: Pompa est funebris. Excipitur sepulchro pretioso, involvitur pretiosis vestibus, sepelitur unguentis et aromatibus. » (t. II, p. 499).

La préciosité de ces vêtements est précisée dans ce passage des Actes de sainte Cécile : « Cæcilia vero subtus ad carnem cilicio induta, desuper auro textis vestibus tegebatur ». (Bartolini, *Atti di Santa Cecilia*, p. 6.) Ce texte, qui parle d'un tissu d'or, est en parfaite conformité avec l'étoffe que j'ai découverte à la cathédrale d'Albi. Il faut donc rejeter, comme moins exactes, les deux versions, citées par le manuscrit d'Albi, où la dorure semble plutôt rapportée sur le tissu en forme de broderie :

« Subtus ad carnem cilicio induta erat, desuper deauratis vestibus tecta. » (*Pomerium de sanctis*, per fr. Bartholo-

meum de Themesvar, ord. min. de observantia, Parisiis, 1517).

« Illa subtus ad carnem cilicio induta, desuper auratis vestibus tegebatur. » *(Petr. de Natalibus.)*

Dom Guéranger s'explique en ces termes à ce sujet :

La situation des deux époux dans Rome leur imposait nécessairement des habitudes en rapport avec leur rang... Sans rien perdre de l'humilité et de la modestie d'une chrétienne, elle (Ste Cécile) retint les parures dont usaient les dames de sa condition. Les Actes nous apprennent qu'elle portait une robe brodée d'or, dès le temps qui précéda son mariage. Ce vêtement, qui fut empourpré de son sang, a reparu deux fois aux regards attendris des fidèles, en 821 et en 1599. A cette dernière date, on prit soin d'en prendre le dessin en couleur et il en existe au moins deux peintures, de mains diverses, mais uniformes pour le fond et les détails. L'une, sur marbre, se conserve à Rome au musée Kircher ; l'autre, sur bois, de plus petite dimension et plus soignée, se garde à l'abbaye de Solesmes, où elle est arrivée après avoir séjourné plus ou moins longtemps à Cologne.

« Il est certain que, sous les premiers Césars, les dames romaines n'étaient pas autorisées à porter des tuniques brodées ou brochées d'or. Ce luxe ne commence à s'établir que sous les Antonins. Le premier exemple qu'on en trouve est celui de l'impératrice Faustine, femme de Marc Aurèle. En 172, à la veille de l'expédition contre les Quades et les Marcomans, cet empereur voulant subvenir aux besoins de la guerre, mit en vente un grand nombre de choses précieuses, entre lesquelles se trouvaient des joyaux et des objets de parure à l'usage de l'impératrice. Parmi ceux-ci Julius Capitolinus (*in Antonin. Philosoph.*, cap. XVII,) signale des robes de soie brodées d'or. Il ajoute que ces vêtements ayant sans doute tenté d'imitation les dames romaines, Marc-Aurèle, trois ans après, dérogeant à la sévérité des lois somptuaires, permit aux femmes du plus haut rang d'en user désormais. Qu'une fille des Metelli, entourée d'une famille qui devait être fière d'un tel rejeton, ait dû se conformer aux exigences de son rang, rien n'est plus naturel.....

« Sur les deux peintures dont nous parlons, la teinte du vêtement de Cécile, gravement altérée par le temps, paraît avoir été la couleur verte et il est à remarquer que cette couleur est maintenue par Paul Véronèse dans son touchant tableau de la mort de la martyre. La robe est celle que les anciens nommaient cyclade, à cause du cercle en broderie qu'elle avait dans sa partie inférieure ; mais on voit que le luxe de Faustine et de ses imitatrices avait enchéri sur la cyclade primitive qui était d'abord unique au bas du vêtement. La robe de la martyre reproduit ce cercle de distance en distance, dans toute la hauteur. Les manches offrent aussi la cyclade, répétée plusieurs fois dans leur longueur. Au rapport de Bosio, l'or de toutes ces broderies jetait encore un éclat très vif en 1599.

« Ste Agnès, qui appartient au siècle suivant, rend grâce à l'Époux divin, dans ses Actes, de l'avoir revêtue d'une cyclade d'or. » (Pag. 370-372.)

Il est vraiment regrettable que Dom Guéranger, puisqu'il était en possession de ce document de premier ordre, ne l'ait pas fait graver pour illustrer son ouvrage. C'eût été assurément une de ses planches les plus intéressantes, car elle eût permis de contrôler la belle statue d'Étienne Maderno. M. Prompt a été mieux inspiré en le photographiant, pour pouvoir établir d'une manière permanente la comparaison avec l'étoffe retrouvée.

Quoi qu'il en soit, je suis heureux d'avoir rencontré dans *sainte Cécile* une si utile indication, dont nous profiterons. D'abord, nous avons, grâce à une érudition variée, pu établir ces deux points essentiels que, dès le second siècle, les dames romaines portaient des « robes de soie brodées d'or » (*brochées* ou *tissues* serait peut-être plus exact ou fournirait une nuance) et que celle de sainte Cécile, à fond vert, était rehaussée de cercles de distance en distance et que l'or avait, lors de la seconde invention, un « éclat très vif ».

Comment était employé l'or ? Le docte bénédictin ne le dit pas. Formait-il des dessins ou des bandes ? Il y a là une caractéristique essentielle, que l'étoffe indique très clairement : ce sont des rayures, reproduites identiquement sur le tableau du musée Kircher, dont M. de Rossi m'a communiqué le calque.

A l'intérieur du sarcophage était une cassette d'argent, longue d'un pied et demi et large de deux doigts (n° 3). Cherchons-lui des similaires.

La *Revue archéologique*, 3e sér., t. VII, p. 91, a publié la gravure d'un coffret, exhumé à la suite de fouilles, à Vermand, près de Saint-Quentin, en Picardie. Il y avait également, dans cette sépulture, d'autres débris de coffrets, qui étaient destinés à contenir de menus objets de toilette et des vases en terre ou en verre. Le couvercle du mieux conservé est rectangulaire, avec bordure à grappes de raisin et division, au moyen d'un grénetis, en huit compartiments. La « feuille de bronze » est « mince, oxydée, d'aspect verdâtre » ; en haut, apparaissent dans un cercle perlé, « représentés au repoussé, deux bustes ou médaillons de personnages en regard, homme et femme; on dirait Constantin et son épouse, tels que nous les voyons sur leurs monnaies ; puis au-dessous, en quatre panneaux formant deux registres superposés, nous voyons des personnages dans

diverses attitudes. Ce sont des représentations de sujets chrétiens, comme on en voit sur les tombeaux de Rome et d'Arles. Il nous semble que les deux tableaux supérieurs pourraient être Moïse frappant le rocher et la résurrection de Lazare ; les deux inférieurs, le Bon Pasteur et Daniel dans la fosse aux lions[1]. Plus bas encore, il y avait deux autres sujets, aujourd'hui disparus; les autres morceaux, qu'on a essayé de rétablir, montrent qu'une grande partie des coffrets étaient ornementés de la même façon. »

Le style reporte au IVe ou Ve siècle. Les deux panneaux qui manquent ont pu, d'après le cycle traditionnel, figurer le paralytique emportant son grabat et la multiplication des pains. Dans l'état actuel, la cassette mesure 0.11 de haut, sur 0.08 de large. En tenant compte de ce qui a disparu, nous arrivons à 0.10 pour la largeur et 0.21 pour la hauteur. Nous sommes donc dans des conditions identiques pour les dimensions, peut-être aussi pour l'ornementation, car il n'est pas probable que la cassette du Vatican ait été simplement unie, sans décoration aucune, mais M. de Rossi a judicieusement observé que « les témoins de la découverte ne tinrent aucun compte des monogrammes et des symboles du christianisme, dont étaient ornés les objets susdits. »

Deux autres coffrets ont été signalés par la *Revue archéologique*, 3e sér., t. IX, p. 49 et 234. L'un, en argent, a fait partie de la collection du duc de Blacas, et le célèbre E. Visconti l'a illustrée dans une brochure intitulée *Lettera intorno ad un antica supellettile d'argento*. L'inscription indiquait qu'il avait été offert, pour y mettre leurs bijoux, aux fiancés Secundus et Projecta :

† SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRISTO

Le second, présenté à l'académie des inscriptions et belles-lettres, le 21 janvier 1887, est « un coffret en bois, orné de lames de bronze, qui vient d'être découvert dans une tombe de femme, de l'époque mérovingienne, à Gondrecourt (Meuse). Les lames de bronze sont finement estampées. On remarque surtout deux tableaux, représentant deux personnages nus. C'est un assez bon travail romain du IVe ou Ve siècle. Dans l'intérieur du coffret se trouvaient tous les bijoux de la défunte : la plupart sont des objets mérovingiens, qui ne peuvent être plus anciens que le VIe siècle. Il n'est pas très commun de rencontrer, ainsi mêlées, les œuvres de la civilisation romaine et celles de la civilisation franque » [1].

Les fouilles de Vermand, riches en objets de toilette, vases, bagues, pendants d'oreilles, épingles à cheveux, colliers, bracelets, fibules, boucles de ceinturons, clefs, cuillers, peignes, etc., ont aussi produit « des coffrets funéraires en bois et bronze », destinés à contenir toute cette masse d'or, d'argent, de bronze et d'ivoire. » (*Bull. arch.*, 1887, p. 192.)

La cassette renfermait plusieurs vases de cristal de roche et d'autres en agate, fort bien travaillés (no 4). Il eût été facile d'en préciser le nombre, la forme et le travail, au lieu d'une indication vague, qui ne suffit pas à nous renseigner. Que contenaient ces vases d'une matière précieuse ? Évidemment des parfums, car il s'agit ici de ce qui se refère à la toilette et à la parure de la jeune fiancée.

D'après Cancellieri, la caisse d'argent ne contenait que les vases de cristal, d'agate et autres pierres dures, au nombre de trente, parmi lesquels deux tasses, de moyenne grandeur, l'une ronde, l'autre elliptique, avec des figurines en demi-relief, d'une très grande beauté. Lucio Fauno décrit une lampe en or et cristal, en forme de coquille, dont l'ouverture, où se versait l'huile, était fermée par une petite mouche mobile en or. Il y avait « quelques petits animaux » d'agate ; quatre petits vases étaient en or et un était gemmé.

Alfarano indique une seconde caisse, plaquée d'argent doré (ce qui suppose une âme en bois), dont ne parle pas Munster, qui, au lieu de « cent cinquante anneaux d'or » n'en cite que quarante,

1. Daniel est debout, nu, entre deux lions, car, sur ce point, les textes parlent comme les monuments, « utroque jejuno ».

1. « M. Al. Bertrand a fait connaître à l'académie des inscriptions et belles-lettres la découverte d'un coffret contenant des objets du Bas-Empire. Ce coffret a été trouvé à Gondrecourt (Meuse). Il a dû appartenir à une femme de condition modeste. Parmi les bijoux qu'il contenait, on remarque des bagues, boucles d'oreilles, bracelets, etc. Ces objets semblent appartenir à la fin du IVe ou au commencement du Ve siècle. » (*Gaz. arch.*, 1887, p. 56.)

avec gemmes variées au chaton (n° 5). Là se présente la même lacune : quelles étaient ces pierres précieuses, de couleurs différentes ?

Parmi les anneaux, était une émeraude, montée en or, estimée par Bosio 500 écus, parce qu'elle était sculptée à l'effigie d'un empereur dont la tête rappelle, crut-on alors, celle d'Honorius (n° 6). Le fiancé aurait donc offert son portrait à sa fiancée avec l'anneau qui était le gage de l'union projetée.

Voici maintenant des boucles d'oreilles, des bracelets et autres ornements féminins (n° 7). Ici encore, la description est singulièrement sommaire. *Muliebria ornamenta* peut s'entendre de tout ce qui constitue la parure, ceintures, colliers, fibules, épingles, etc. On ne soupçonnerait pas, sans Lucio Fauno, qui a catalogué tous ces objets de toilette, que « dix au moins étaient de petites croix d'or, couvertes d'émeraudes et d'autres pierres précieuses ». Il mentionne expressément « des boutons et des aiguilles pour les cheveux et un seau d'une grande élégance ».

Un de ces ornements de toilette est décrit assez clairement pour qu'on ne s'y méprenne pas: c'est un médaillon en or, ou bulle, du genre de ce qu'on appelle aujourd'hui *Agnus Dei*, autour duquel était écrit le nom de celle à qui il était destiné : *Maria nostra florentissima.* Amère dérision du sort! Au moment où on la proclame et où on lui souhaite d'être *très florissante* de santé, elle meurt d'un coup imprévu. Cette seule épigraphe aurait dû rendre plus circonspects les auteurs qui ont voulu voir ici le plus ancien exemple de l'*Agnus Dei* (1) porté au cou. J'ai réfuté ailleurs cette assertion (1). Le texte ne dit pas que la bulle est ou renferme un *Agnus*, mais qu'elle ressemble aux *Agnus*. Le contexte l'établit encore plus explicitement, car il y est question, sur une lame d'or, c'est-à-dire sur la pellicule d'une des faces, des quatre archanges Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel, dont le nom était écrit en grec. Cette formule préservatrice venait donc d'Orient, tandis que la bulle elle-même, par son inscription latine, dénotait une fabrication en Occident, probablement à Rome. La lame est un amulette. Les quatre archanges sont ici invoqués comme patrons et protecteurs (2): l'iconographie de Ravenne les place, sans les nommer toutefois, près du trône de Dieu (3).

1. « Prosper Lambertini, depuis pape sous le nom de Benoît XIV (*De serv., Dei beatific.*, lib. IV, p. II, c. XXI, n. 12) pense que l'origine des *Agnus Dei* doit être reportée jusqu'au commencement du Ve siècle et même à la fin du IVe. Il est vrai que la principale preuve qu'invoque ce savant pontife à l'appui de son opinion, est la présence d'un *Agnus Dei* dans le sarcophage de l'impératrice Marie, femme d'Honorius, tombeau découvert, comme on sait, sous Paul III, le 5 février 1544, dans les fondations de la nouvelle Vaticane, et qui renfermait tant de richesses, dont l'archéologie n'a cessé de faire son profit depuis trois siècles. Malheureusement, les doutes les plus fondés se sont depuis longtemps élevés sur l'identité de l'objet recueilli dans la sépulture de la fille de Stilicon, objet que, sans examen, et sur la foi du seul Munster (*Cosmograph. universal.*, p. 148, édit. Basileen., 1559. Cf. not. Paquot. in op. Nolani, p. 591), on était convenu de regarder comme un *Agnus Dei*. Et ces doutes se trouvent aujourd'hui pleinement justifiés. En effet, le prétendu *Agnus* de cire était renfermé dans une bulle ou cassette d'or, portant sur sa tranche cette inscription : MARIA. NOSTRA. FLORENTISSIMA et sur l'une de ses faces, MICHAEL. GABRIEL. RAPHAEL. VRIEL. (Cancellieri, *De secretariis basilic. Vaticanæ*, p. 1033.) Or, ouverte à Milan, en 1806, par le comte D. Abondio della Torre di Rezzonico, à qui le P. Caronni l'avait apportée de Rome (Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, p. 74, note 3), cette bulle ne présenta qu'un résidu terreux, exhalant une odeur très appréciable de musc : c'était simplement une boîte à parfum. » (Martigny, *Étude sur l'Agneau, suivie d'une notice sur les Agnus Dei*, p. 89-90.)

1. « On fit quelque temps grand bruit d'un monument qui, disait-on, était très concluant, puisqu'il avait été trouvé dans la basilique de Saint-Pierre, dans le tombeau de Marie, fille de Stilicon et femme d'Honorius. Mais il est certain aujourd'hui que l'objet en question n'était pas un *Agnus Dei*, mais une bulle d'or à l'effigie de l'Agneau. De Rossi, *Bullet. d'arch. chrét.*, 1863, p. 55 ; Cancellieri, *De secretariis veteris basilicæ Vaticanæ*, p. 995-1002, 1032-1039 ; *La bolla di Maria moglie di Onorio imperatore che si conserva nel museo Trivulzio*, Milan, 1819. » (*Annal. jur. pont.*, t. VIII, col. 1476.)

2. Une bague en or, de l'époque mérovingienne, propriété du baron Pichon, qui l'a acquise de M. Castellani (d'où j'incline à déduire une provenance italienne), porte sur la tranche de son chaton rectangulaire, MICAEL MECV. M. Deloche, qui en a donné la description avec une gravure dans la *Revue archéologique*, 3e sér., t. IX, p. 51-52, croit que Michaël est le nom du fiancé, qui la remit à « une jeune fille » avec ce souhait VIVAS IN DEO. Je ne partage pas cette opinion, sans nier toutefois que le fiancé ait pu s'appeler *Michel;* je vois là, au contraire, l'indice d'une protection spéciale, qui se traduisait ainsi : *Michel m'assiste. Michel est avec moi.* Une bague mérovingienne parle de la dévotion de celle qui la portait à S. Magne : VOTA SCTO MAG + NO. (*Rev. arch.*, 3e sér., t. VIII, p. 318.)

3. Le moule à patène mérovingien, trouvé dans le Loiret et publié par M. Dumuys, présente trois noms d'archanges: RAQVEL, VRIEL et RAFAEL; le quatrième se soupçonne dans la syllabe DRA, qui peut s'entendre de S. Michel, vainqueur du dragon, *victor Draconis*.

Uriel est actuellement considéré comme apocryphe, depuis que le concile de Trente a rejeté à la fin de la Bible, parce qu'elle n'a pas voulu se prononcer sur son authenticité irréfragable, le quatrième livre d'Esdras, qui est le seul à le mentionner. Ce livre parut suspect, à cause d'une lacune importante qui dénaturait le récit et le rendait obscur. Mais les études bibliques, si fortes de notre temps, ont permis de revenir sur cette décision ; déjà M. Lehir avait comblé le vide d'après une traduction orientale : un anglais a découvert dans la Bible de Corbie le même passage en latin. Il n'y a donc plus de doute possible sur la génuité du texte et, partant, du quatrième archange (1).

Le n° 9 ressemblait à une grappe de raisin, composée d'émeraudes et autres gemmes, dont il aurait été agréable de connaître la nature. Cet objet, venant dans le groupe du *mundus muliebris*, peut être pris pour un bijou de parure, peut-être une agrafe. Le raisin est un motif chrétien. M. de Rossi nous fournit cet éclaircissement:

« Au musée Kircher, j'ai vu une petite croix d'or, vide à l'intérieur, afin d'y renfermer des reliques; elle est attachée à un anneau pour être portée au cou et les extrémités des branches semblent ornées de petites grappes de raisin. La simplicité de cet *encolpium* témoigne, à mon avis, de son antiquité ; je ne le crois pas postérieur au Ve siècle. » (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1863, p. 37-38.)

Discriminale, dans le *Dictionnaire* de Quicherat, est traduit par « aiguille de tête, qui sert à séparer les cheveux (1). » Le mot est de saint Jérôme. Pourquoi ne serait-ce pas plutôt un démêloir, c'est-à-dire un peigne de parade, à grandes dents, analogue à celui de Théodelinde, dans le trésor de Monza ? J'y crois d'autant plus volontiers, qu'il avait, inscrits sur sa nervure, les noms des deux fiancés, Honorius et Marie, gravés de part et d'autre (n° 10).

La souris du n° 11, en bézoard, rentre dans la catégorie des amulettes, probablement porté en bijou, c'est-à-dire que l'on avait donné à la pierre, trouvée dans l'estomac de l'hirondelle, la forme de ce rongeur. Pline nous fait connaître les « Chelidonii lapilli », que Quicherat traduit : « Pierres qu'on trouve dans l'estomac des jeunes hirondelles. » Isidore a dit *Chelidonia gemma* ou même simplement *Chelidonia*. Du Cange a omis cette acception dans son Glossaire.

« Item, deux langues de serpens enchassés en argent, atachées à deux petites chesnes d'argent, ayant une pierre d'arundelle ». (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542.) M. le duc de la Trémoille commente ce passage (p. 209), avec une citation du *Dictionnaire de Trévoux :* « Dioscoride dit que si on fend les premiers petits des hirondelles, dans le croissant de la lune, on trouvera dans leur ventre plusieurs pierres de diverses couleurs, qui ont beaucoup de vertus. »

Lucio Fauno signale dans la découverte plusieurs autres animaux (2).

1. Les quatre noms sont gravés ainsi sur le nœud d'une crosse allemande en ivoire et du XIe siècle, qui est au musée de Lyon :

MICHAEL : VRIEL : GABRIEL : RAPHAEL.

L'étui de la vraie croix de la Sainte-Chapelle était une œuvre byzantine du XIIe siècle. Didron l'a reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. V, p. 326, d'après la planche donnée, en 1790, par Morand, dans son *Histoire de la Sainte-Chapelle royale de Paris*. Sur cet étui quatre anges escortaient le bois sacré. Ils sont nommés chacun par une inscription grecque; saint Michel, O AP MI ; saint Gabriel, O AP ΓΑΒΡΙΗΛ ; saint Ouriel, O AP OVPHHΛ ; saint Raphaël, O AP PAΦAHΛ.

« Angelorum nomina septem sunt, quæ memorantur a catholicis scriptoribus, id est Michael, Gabriel, Raphaël, Uriel, Sealtiel, Jehudiel et Barachiel.... At sola nomina Gabrielis, Michaëlis et Raphaëlis in Ecclesiam admittuntur ; aliorum autem nomina nulla traditione notata, sed ab Hebræo accepta ad nos pervenerunt. Urielis mentio apud Esdram lib. 4, sed hic liber non recensetur inter canonicos..... Cum Antonius Duca, pius sacerdos Siculus, collocari curasset in altari majori ecclesiæ S. Mariæ Angelorum de Urbe quamdam picturam, scripto nomine uniuscujusque angeli in ea depicti, et signanter Uriel, Barachiel, Sealtiel et Jehudiel, mandatum est ut ea nomina delerentur.... Apud Jacobum Longueval, tom. 4 *Historiæ gallicanæ*, lib. 11, cap. 311, post enarratam historiam condemnationis orationis Adalberti adnotatur in quibusdam litaniis, quæ tempore Caroli Magni recitabantur in Galliis, invocari consuevisse, non obstante condemnatione concilii, tamquam sanctos angelos Uriel, Raguel et Tubuel. » (Benedict. XIV, *De serv. Dei beatific. et beat. canon.*, lib. IV, pars II, cap. 30, n° 3.)

1. Les fouilles de Vermand en Picardie ont révélé, parmi les objets du IVe siècle, « deux épingles à cheveux en argent, figurant une hache » et « quatorze épingles à cheveux, en argent, avec têtes lisses, rondes, à facettes ou côtelées. » (*Bull. arch.*, 1887, p. 191.)

2. Dans les fouilles de Vermand (Aisne), on a découvert « un lécythe en verre, d'un blanc verdâtre, représentant un singe assis dans un fauteuil natté ; il est coiffé d'une sorte de capuchon, et joue de la flûte de Pan ». Il doit dater du IVe siècle. « La collection Disch, à Cologne, en possède un semblable », ainsi que « le musée d'Amiens ». (*Bull. arch. du Com. des trav. hist.*, 1887, p. 188, 194.)

Cochlea signifie limaçon. Ne conviendrait-il pas de restituer *cochlear*, avec le sens de cuiller ? J'y suis autorisé par le mot *patena* qui suit, et que Quicherat traduit « plat creux ». Le plat et la cuiller vont bien ensemble : tous les deux sont en cristal de roche (n° 12). Nous en avons un exemple ancien, cité par M. de Rossi, dans le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1868, p. 82, d'après un marbre de Bergame, qui rappelle la découverte, en 1295, d'une couronne, d'une cuiller et d'une coupe : « Coclear et siphus, qui sunt argentea dona (1) ».

La boule d'or du n° 13, semblable à une balle à jouer à la paume, s'ouvrait en deux. Sa destination reste inconnue. Était-ce le symbole de la dignité impériale à laquelle l'élevait son époux ? Était-ce une forme particulière de vase ? Je n'ose me prononcer (2).

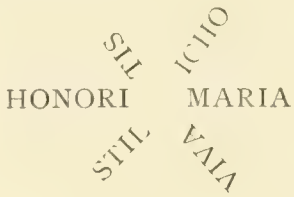
Toutefois j'émettrai encore deux hypothèses. Lucio Fauno trouvait que cette boule ressemblait plutôt à une noix. N'était-ce pas alors une boîte à bijoux, du genre de celle décrite dans l'*Inventaire de la comtesse de Montpensier, en 1474* : « Une noiz, garnye d'argent, couverte de velour, dans laquelle il y a une verge d'argent, une verge de jayet, deux bulètes d'argent et deux véroniques en parchemin » ?

Martigny (*Dict. des antiq. chrét.*, 2e édition, p. 502), remarque qu'une noix d'ambre, s'ouvrant et portant sur une de ses sections le sacrifice d'Abraham, a été découverte dans les catacombes par Boldetti, qui en donne le dessin, page 298 de ses *Osservazioni sopra i cimiteri*.

Sous le n° 14, sont enregistrées d'innombrables gemmes, dont plusieurs avaient conservé leur éclat, tandis que les autres étaient ternies. Étaient-elles sur les vêtements ? Les monnaies du Bas-Empire permettent de le conjecturer. Mais elles pouvaient aussi, le fil de soie qui les retenait étant brisé, avoir été employées en colliers, bracelets et ornements de tête.

Le narrateur a à peu près raison : tout cet amas d'or et de pierres, renfermés dans une cassette, constituait, non pas la dot de la fille de Stilicon, mais sa parure de noces. Elle fut enterrée en fiancée dans sa riche toilette d'impératrice (1).

Orelli, n° 1131, et la *Revue archéologique*, 3e série, t. VI, p. 21, ont donné la décoration d'une des gemmes, la bulle. Les trois noms du père Stilicon, de la fille Marie et de l'époux Honorius, y sont gravés en manière d'étoile à six rais, sous cette forme :



Décomposez ces trois lignes, qui se coupent à angle droit et obliquement et vous trouverez une des formes du monogramme, c'est-à-dire les lettres I et X (2), initiales des noms de *Iesus* et *Xpistus*. Le souhait de vie, qui accompagne les noms, se complète par le monogramme même, en sorte que tout l'ensemble signifie : *Honori, Maria, Stilicho, vivatis in Iesu Xpisto*, acclamation aussi touchante que chrétienne (3). Ailleurs étaient disposés de la même façon les noms du

1. Voir ce que j'ai dit de ce texte dans mes *Inventaires de la basilique royale de Monza*, p. 224-226.

« Une grande cuillère à bouche en argent, à très bas titre, avec manche composé d'un enroulement en forme d'S, aplati », avec l'inscription PONI CVRIOSE, a été trouvée à Vermand, parmi les objets romains du IVe siècle, dans une tombe. (*Bullet. arch.*, 1887, p. 193.)

2. Pline et Properce citent la *pila vitrea* ou *crystallina*, que Quicherat définit : « Boule ou globe de verre, remplie d'eau fraîche, pour se rafraîchir les mains ». A l'inverse, la boule d'or aurait pu contenir de l'eau chaude, dans le but de les réchauffer. Ce serait alors un des plus anciens exemples de la *pomme* affectée au moyen âge à cet usage.

1. « Le mort est figuré avec les objets qu'il a le plus aimés (sur les monuments funéraires de Bordeaux, à l'époque romaine). Les femmes tiennent à la main des corbeilles de fleurs ou de fruits, des peignes ou des miroirs ou même des fioles à parfum. » (*Rev. arch.*, 3e série, t. V, p. 236.) Le procédé fut identique à Rome sous une forme différente.

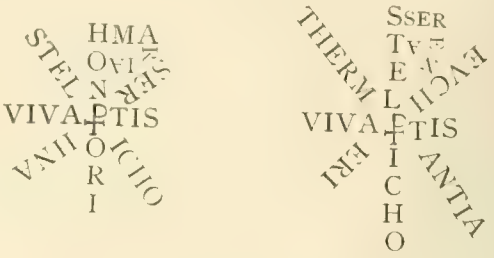
Le poète Claudius, qui avait composé un épithalame pour les noces d'Honorius et de Marie, *Epithal. Honorii Aug. et Mariæ*, autorise à penser que tous ces objets luxueux étaient un don de l'empereur :

« . . . . . jam munera nuptæ
Præparat et pulchros, Mariæ sed luce minores,
Eligit ornatus, quidquid venerabilis olim
Livia divorumque nurus gessere superbæ. »

2. Voir sur ce monogramme, qui se retrouve à Poitiers au VIe et VIIe siècle, à l'oratoire de Mellebaude, ma brochure : *Le martyrium de Poitiers*, p. 8-9.

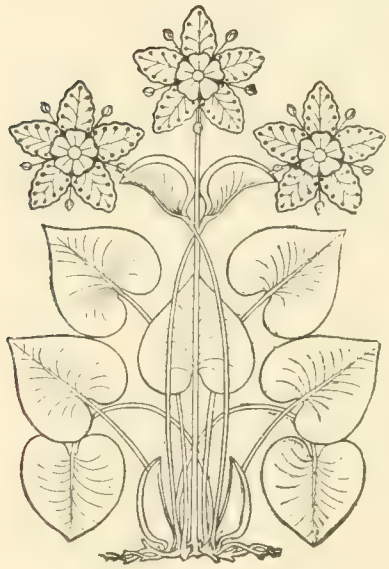
3. Voir sur l'acclamation *vivas* les observations de M. Deloche, dans la *Revue archéologique*, 3e sér., t. IX, p. 49, 51, 52.

père STELICO, de la mère SERENA, de la sœur THERMANTIA [1] et du frère EVCHERI, combinés avec VIVATIS. J'emprunte au P. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, l'information suivante : Un *chrisme* des plus curieux est celui qui fut gravé sur la calcédoine qui ornait le bracelet de Marie. Deux fois la croix se combine avec lui, pour mettre sous la protection directe du CHRIST, sa personne et ceux qui lui sont chers. C'est la traduction littérale du texte de saint Paul : « In ipso enim vivimus et movemur et sumus. » (*Act. Ap.*, XVII, 28.)



X. BARBIER DE MONTAULT.

1. Thermantia épousa Honorius, qui la répudia lorsque Stilicon eut été reconnu ennemi de l'empire : elle mourut dans l'obscurité, auprès de sa mère Séréna.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France.

Séance du 7 novembre 1888. — M. Mowat présente l'estampage d'une inscription du musée de Saint-Quentin qui porte la date *anno sexto centesimo.* MM. Le Blant et de Lasteyrie déclarent que ce monument est certainement apocryphe.

M. l'abbé Thédenat communique une inscription latine trouvée à Louqsor, qui prouve que sous Constantin la Thébaïde était divisée en deux provinces.

M. le marquis de Fayolle écrit pour signaler une marque en forme de main, tracée au fer rouge sur le revers d'un tableau de l'école de peinture d'Anvers. Cette marque a été déjà signalée sur d'autres panneaux et sur quelques sculptures sur bois par MM. Courajod et Corroyer (1).

M. Germain Bapst signale la *Notice historique sur les joyaux de la couronne conservés au musée du Louvre;* il y relève beaucoup d'erreurs et de plagiats. M. Saglio s'associe à la protestation de M. Bapst.

M. Julliot présente une statuette en ivoire, du XVe siècle, et deux petits bustes, également en ivoire, d'une époque un peu postérieure.

M. Durrieu donne lecture d'une note de M. de Villefosse sur la provenance d'une inscription phénicienne actuellement conservée au Louvre. Il lit ensuite deux notes, l'une de M. G. de Musset, sur divers objets antiques trouvés en Tunisie, l'autre, de M. Castan, sur un anneau d'or trouvé à Vair-le-Grand (Doubs).

Séance du 21 novembre. — M. Molinier communique les photographies d'un buste-reliquaire de saint Baudime, conservé dans l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) ; il présente également les photographies des chapiteaux de l'église de Mozac.

M. Durrieu présente un précieux tableau qui vient d'être donné au Louvre par M. Maciet. C'est un volet de triptyque représentant la célèbre dame de Beaujeu, Anne de France, fille de Louis XI, et qui est le pendant d'un autre volet du même triptyque que possédait déjà le musée. Sur celui-ci on voit le mari de la dame de Beaujeu, Pierre II, duc de Bourbon. M. Durrieu présente ensuite une petite peinture française de la fin du XVe siècle qui est aussi un don de M. Maciet.

M. de Boislisle lit un mémoire sur les statues de Louis XIV élevées en province.

1. Signalons encore cette marque sur deux statuettes que possède M. Haverlant, à Thy-le-Château (Belgique). L. C.

M. Bapst signale un acte notarié d'où il résulte que le cardinal de Richelieu a fait exécuter en 1639, par le sculpteur Guillaume Berthelet, une statue de la Renommée, en bronze, destinée au château de Richelieu.

Séance du 28 novembre. — M. de Boislisle continue la lecture de son mémoire sur les statues de Louis XIV élevées en province.

M. Courajod communique des moulages exécutés sur des masques en marbre que l'on appliquait sur les statues des défunts dans les tombeaux du commencement du XVIe siècle.

Séance du 5 décembre. — La Société procède au renouvellement annuel de son bureau pour l'année 1889 ; est élu président M. Schlumberger.

M. de Boislisle continue la lecture de son mémoire sur les statues de Louis XIV.

M. Mowat communique une inscription chrétienne trouvée à Malaga et un sceau en bronze avec la devise *Barbarine vivas.*

Séance du 12 décembre. — M. le baron de Baye communique l'empreinte d'une pierre gravée chrétienne provenant d'Alexandrie.

M. Courajod communique ou signale différentes imitations de l'antique exécutées au temps de la renaissance, notamment un très beau buste en bronze faussement dénommé Euripide, dont il a retrouvé l'original antique à Florence.

M. Courajod présente ensuite un buste en bronze qu'on croit être le portrait de Louis III de Gonzague et qu'il est tenté d'attribuer à Baroncelli ou à Dominico de Paris. Ces deux bustes font partie de la collection de M. Édouard André.

Sociétés des beaux-arts. — Parmi les travaux nombreux et intéressants que fait éclore chaque été le Congrès des sociétés des beaux-arts à la Sorbonne, celui qui offre le plus d'attrait est le rapport général dans lequel M. H. Jouin, secrétaire du Congrès, les résume avec un rare talent. Aussi, dans l'intérêt de nos lecteurs, préférons-nous, comme d'habitude, retarder notre compte-rendu, afin de pouvoir l'emprunter, au grand profit de nos lecteurs, au rapport même de M. Jouin (1).

Laissant de côté l'antiquité grecque, qui sort du cadre de nos travaux, descendons avec lui en plein XIIe siècle.

M. Massillon Rouvet, de la Société académique

1. Nous faisons aussi des emprunts à un excellent compte-rendu de M. Dalligny.

de Nivernais, appelle l'attention sur la merveilleuse petite église de Jailly dans la Nièvre. D'aucuns supposent que cette église peut dater du XIIe siècle ; d'autres veulent qu'elle ait été construite par des fées, et les fées ressemblent assez aux dynasties égyptiennes dont les antiquaires ne parviennent pas sans peine à fixer la chronologie. C'est bien sous la plume de M. Massillon Rouvet, dit M. Jouin, que j'ai surpris cette phrase : « S'il faut en croire la tradition, l'église de Jailly n'est point une œuvre humaine, mais celle des fées. On montre, près de Saint-Benin-des-Bois, la fontaine où elles ont pris leur eau, et l'on assure que leurs pas sont marqués dans les prés par des traînées de verdure qui tranchent sur le reste par leur vivacité. Mais vainement s'empressèrent-elles au travail : le jour vint trop tôt et, suivant la loi qui règle leurs destinées, elles durent laisser le portail inachevé ; il l'est, en effet, et, disent les paysans, on a bien essayé de le parfaire depuis ; mais les maçons n'ont jamais pu faire tenir leur ciment ni leurs pierres. »

Après avoir indiqué le travail de restauration exécuté par M. Léon Giron sur les peintures murales du porche de Notre-Dame-du-Puy décoré d'une *Transfiguration* du XIIIe siècle, fresque importante et curieuse, œuvre de deux époques où se rencontrent deux styles, des traces de tradition servile et des signes d'affranchissement, la raideur archaïque et çà et là des contours matériels et souples, composée par des novateurs, et dont il importait de bien remarquer le caractère, M. Jouin constate avec M. Durieux que « de 1365 à 1400, les archives de Cambrai révèlent l'existence de dix-sept artistes ; au XVe siècle, on en compte soixante-trois ; au XVIe, soixante-dix-sept ; au XVIIe, quarante-huit, et pareil nombre au XVIIIe. » L'étude de M. Durieux, ainsi envisagée, est une sorte de livre d'or des arts du dessin dans une ville de province durant quatre siècles.

M. Natalis Rondot qui, l'an passé, avait parlé des artistes peintres lyonnais du XIVe au XVIIIe siècle, s'est fait, cette année, l'historien des sculpteurs sur bois et des faïenciers de Lyon, parmi lesquels il faut mettre hors de pair Joseph Combe. Il n'y a pas dans leur nombre des maîtres de fière allure, pas plus qu'il n'y en avait chez les peintres ; mais on y rencontre beaucoup d'industriels d'art de grand mérite ; or, l'industrie est toujours une source de richesse ; elle aide à l'influence d'une cité ; elle marque l'heure de la civilisation d'un peuple. « Les sculpteurs sur bois de Lyon sont aux ordres d'impérieux clients, d'opulents acheteurs. Aussi, quelle surabondance dans la décoration des coffres de mariage, des tables, des crédences, des chéières. » Il en est de même pour les céramistes, ce sont de merveilleux artisans. « Quelle délicatesse dans les ornements d'émail plombifère, couvrant de leurs reliefs atténués le *Plat de l'hôpital ;* quelle richesse dans le décor bleu sur fond blanc, du *Plat de l'échevin*, attribué à Benedicto Angelo de Laurent, établi à Lyon de 1512 à 1536 ! »

M. de Mély, notre collaborateur, correspondant du Comité au Mesnil-Germain (Calvados), semble avoir résolu le problème relatif à l'identité du personnage qui figure sur la broderie historiée du XIVe siècle donnée à la cathédrale de Chartres en 1406. L'œuvre est détruite, mais Montfaucon en a conservé la composition. Trois textes : celui de Montfaucon, un commentaire du chanoine Étienne et l'inventaire des joyaux du duc de Berry parlent de ce personnage ; s'agit-il du duc de Berry, de Jean le Bon ou de Charles V ? M. de Mély se prononce pour ce dernier. Et comme le portrait authentique de Charles V, qui décore la *Bible historiée* du musée de la Haye, a été copié par M. Den Duyts pour le musée de Versailles, il sera facile de comparer avec le dessin reproduit par Montfaucon.

Il s'est passé à Saint-Victurnien un fait assez curieux. Le hasard d'une réparation met au jour dans l'église un retable du XVe siècle décoré d'une *Crucifixion*. On ignorait son existence, on l'admire, on l'analyse, on en prend un dessin, on le décrit et quand tout cela est fait on le couche derrière une banale boiserie qu'on était en train de réparer. Il y a lieu de protester contre cette façon d'agir, dont nous pourrions citer maint autre exemple. L'autre jour, au Congrès catholique de Lille, Mgr Dehaisnes racontait des épisodes inouïs, en ce genre, dont la ville de Douai fut jadis le théâtre.

L'éminent prélat que nous venons de nommer, président de la Commission historique du Nord, a apporté son tribut au Congrès. En rédigeant des notes sur quelques peintures des maîtres de l'école flamande primitive conservées en Italie, en suivant les primitifs de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, de Venise à Naples, il a tracé une voie nouvelle à côté du chemin battu, car la tendance naturelle du touriste qui parcourt les villes d'Italie est de n'accorder crédit qu'aux maîtres italiens. Il y avait donc de la part de Mgr Dehaisnes mérite à distinguer au milieu des trésors que garde la péninsule les pièces de choix dont elle est redevable à des étrangers. « Mgr Dehaisnes, ajoute le rapporteur, nous montre l'Italie tributaire des Flandres ; d'autres voudront dire, nous l'espérons, la place qu'occupe l'art français au delà des Alpes. C'est un livre à faire. »

De nombreuses études ont déjà été faites depuis longtemps sur les peintres du Midi ; mais on n'avait que peu parlé jusqu'ici des peintres

du Nord. M. Paul Marmottan s'est tourné vers eux, et traitant des peintres de Saint-Omer, Évrard, Paul Caffieri, Dominique Hermant, il a mis en lumière pour la première fois leur discrète et laborieuse personnalité ; il a fait ressortir tout le mérite qu'il y avait à eux de garder bonne contenance dans le voisinage si rapproché des maîtres flamands et italiens qui furent leurs éducateurs. Le travail de M. Marmottan embrasse trois siècles, les XVe, XVIe et XVIIe, et l'intérêt ne s'y dément pas un seul instant.

M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, s'est occupé du porche de Notre-Dame d'Embrun. Ce porche a été reconstruit par Jehan de Châlon au XVIe siècle, mais dans un style qui se rattache à celui du XIIe ou du XIIIe siècle. Pourquoi ? Il est probable que l'architecte-maçon du XVIe siècle s'est trouvé en présence d'un édicule roman presque intact dont il n'a fait que reprendre en sous-œuvres certaines parties qui avaient souffert.

M. Jadart, de Reims, a eu la patience de visiter en détail vingt-cinq églises rurales de son arrondissement ; et il a découvert que ces vingt-cinq églises renferment toutes une œuvre d'art digne de remarque. Ici, une toile, là des boiseries ou une statue, ailleurs un vase d'or, plus loin des fragments de verrières. Que ces œuvres soient anonymes ou signées, la plupart ont été produites au XVe ou au XVIe siècle. Ceci prouve que les églises de France, même les plus modestes, ne renferment pas que des toiles ou des sculptures de fabrique moderne, comme on est trop tenté de le croire.

M. de Lahondès a établi que les vitraux de la cathédrale de Toulouse datent du XVIe siècle, époque où les verriers produisirent des œuvres essentiellement personnelles ; néanmoins, il hésite, malgré l'opinion généralement reçue, à les attribuer à Arnaud de Moles.

Selon M. Leymarie, c'est aux peintres italiens et flamands que les émailleurs limousins ont emprunté les sujets de leurs premières compositions, ce qui ne les a pas empêchés d'avoir, comme artistes, une originalité réelle. Ce n'est donc pas sans profit que l'art décoratif entre en relations intimes avec la peinture d'histoire.

Il existe à Abbeville dans l'église Saint-Valfran, une statuette en argent de la sainte Vierge, avec un petit puits à colonnes par devant, le tout posé sur un socle aussi en argent. Cette statuette qui est peu connue et n'est présentée au public que dans certaines cérémonies religieuses, forme une pièce d'orfèvrerie curieuse par ses inscriptions, son travail assez riche, ses ornements et enfin par les souvenirs qu'elle évoque étant une des rares épaves d'une société religieuse et littéraire qui a existé à Abbeville de 1542 à 1764. M. Delignières est parvenu à établir en compulsant de vieux titres, que cette Vierge a été ciselée en 1568 et que le puits et le sceau datent de 1579. Le piédestal qui supporte le tout est du XVIIe siècle. Le donateur était un sieur Gaillard, seigneur et vicomte d'Ochencourt et de Belloy, bâtonnier de la confrérie de N.-D. du Puy.

Grâce à M. Godard-Faultrier, directeur du musée Saint-Jean, à Angers, deux fragments d'une tapisserie célèbre qui, avant la Révolution, ornait les murs de l'abbaye bénédictine de Saint-Florent-lez-Saumur, retrouvés par M. de Farcy, notre collaborateur, sont entrés au musée Saint-Jean. Ce curieux travail qui représente le martyre de saint Florent et de saint Florian, date de 1524 et fut commandé par un abbé du nom de Jacques Le Roy.

M. Grandmaison, de Tours, a prouvé au moyen de quittances notariées que la Touraine fabriquait des tapisseries de haute-lisse en 1520. Des payements à des ouvriers en draps d'or, d'argent et de soie, furent faits par Philibert Babou, contrôleur des finances et seigneur de la Bourdaisière, celui-là même que François I chargea de la direction de la manufacture royale de Fontainebleau en 1535. La Touraine possédait donc une manufacture de tapisseries avant que la couronne de France n'en possédât elle-même.

M. Jouin passe ensuite en revue quelques-unes des personnalités artistiques d'autrefois dont il a été parlé à la réunion des sociétés des beaux-arts : l'architecte Van Boghen qui, succédant dans leurs travaux à Michel Colombe et à Jean Perréal, a consacré vingt ans de sa vie à parachever ce joyau d'architecture et de sculpture, l'église de Brou ; Denis Sourdeau que l'on doit considérer avec Trinqueaux et Jean Gobereau, comme ayant largement travaillé à la construction du château de Chambord, au plan originaire duquel il semble n'avoir point été étranger.

Il est question ensuite d'un Julien Watteau, peintre né à Valenciennes, dont il ne reste plus rien, et qui fut peut-être le parent, un des ancêtres, d'Antoine Watteau ; mais leur parenté reste encore à prouver.

Pour la partie relative au XVIe siècle et aux époques antérieures, citons quelques notes biographiques fournies par M. Roman relatives à un artiste du nom de Pierre Gourdelle, vraisemblablement né à Paris, qui fut le gendre d'Antoine Caron, le beau-frère de Thomas de Leu, qu'on a toujours pris pour un graveur et qui ne fut jamais que peintre et dessinateur d'un certain talent.

Selon un correspondant d'Avignon, M. l'abbé Raquin, Quentin Warin, le maître de Nicolas Poussin, serait né à Beauvais, comme l'avait déjà

pressenti M. de Chennevières, et non à Amiens, comme on l'a longtemps cru. De plus, il aurait fait un voyage en Italie, ainsi que devait faire Poussin, plus tard, et aurait été un moment fixé à Avignon, où il aurait reçu les leçons de Pierre Duplan.

M. Victor Advielle, de la Société artésienne des amis des arts, s'est fait l'historiographe patient et chaleureux de la famille des Rottiers, graveurs généraux des monnaies de France et graveurs particuliers de la monnaie de Paris. Ils étaient originaires des Pays-Bas et ont formé une maison puissante et nombreuse, chez laquelle le talent était héréditaire. On ne compte pas moins de douze à quinze artistes parmi eux.

Voici maintenant quelques détails bons à recueillir sur plusieurs peintres de second ou de troisième ordre, mais qui n'en appartiennent pas moins à l'histoire générale de l'art français :

Les Pamphile, d'origine flamande, sont deux peintres assez obscurs que M. Armand Benet, correspondant du Comité à Caen, a rappelés à la vie. Ces artistes vécurent à Évreux au milieu du XVIIe siècle.

Moins ignoré est le sculpteur Philibert Vigier, dont la biographie a tenté M. Bouchard, correspondant du Comité à Moulins. Des actes d'état-civil, des quittances, sont les jalons solides que M. Bouchard a su placer de loin en loin et qui serviront de points de repère aux historiens de notre école tenus de ne point omettre Vigier, en son temps membre de l'Académie royale et collaborateur de Le Brun dans la décoration des jardins de Versailles.

Michel Bourdin reçut, en 1617, la commande du tombeau de Louis XI, qu'il s'agissait de réédifier dans l'église de Notre-Dame de Cléry. M. Herluison, correspondant du Comité à Orléans, a vu le marché, il en connaît la teneur. Trois mille trois cents livres tournois furent promises à l'artiste. Ces détails ne sont pas sans intérêt. L'œuvre de Bourdin subsiste. Elle mérite amplement la brève monographie que lui a consacrée M. Herluison.

M. Jacquot, de Nancy a mentionné assez succinctement plusieurs peintres lorrains dans un simple mémoire : Mansuy, Gauvain, Gilles de Neufchâteau, Jean de Senlis, Houin, Gérard et Ligier Richier ; mais il est probable qu'avec le temps les études sommaires d'aujourd'hui deviendront un livre compact.

M. Perathon, correspondant du Comité à Aubusson, s'est occupé d'une famille d'artistes, les Finet, dont le souvenir doit survivre. Les Finet ont attaché leur nom pendant de longues années à la confection des cartons de tapisseries.

Il s'agit également de cartons de tapisseries dans le mémoire de M. Théophile Lhuillier, correspondant du Comité à Melun. M. Lhuillier a intitulé son travail : *Notes sur quelques tableaux de la cathédrale de Meaux, Jean Senelle peintre meldois.* Les tableaux de la cathédrale ne sont pas autre chose que des copies d'après des peintures de Raphaël. Ces copies ont leur histoire. M. Lhuillier l'a racontée avec une concision et une netteté des plus remarquables. Naturellement, il était impossible de parler des copies sans remonter aux originaux. A l'égard de ceux-ci les informations de M. Lhuillier sont judicieusement résumées. Puis, comme s'il se fût reproché d'avoir trop accordé à Raphaël, M. Lhuillier est vite rentré en France pour compulser les archives locales sur Jean Senelle dont il éclaire la biographie assez enveloppée d'ombre et signale les œuvres existantes à Meaux, à Saint-Remy la Vanne et à Orléans.

M. Quarré-Reyborbon, délégué de la Commission historique du Nord, analyse un document d'une importance capitale. Ceux qui ont lu l'histoire des Pays-Bas savent que les archiducs Albert et Isabelle chargèrent, en l'an 1600, un gentilhomme de leur maison de relever et de dessiner les monuments représentant les princes leurs prédécesseurs. Ce gentilhomme fut Antoine de Succa, officier dans les troupes du comte de Mansfeld. Une partie des notes et croquis recueillis par Succa forme un album aujourd'hui conservé à la bibliothèque royale de Bruxelles, où M. Quarré-Reybourbon l'a étudié avec tout le soin qu'il réclame.

Or, Antoine de Succa, le crayon à la main, a successivement inventorié les abbayes de Flines et de Saint-Bertin, la chartreuse de Gosnay, les églises d'Arras, de Béthune, de Lille, de Saint-Omer. Les œuvres d'art qu'il sauve de l'oubli, verrières, toiles, sculptures ayant été détruites depuis, on trouve donc dans le travail de Succa, les plus précieuses indications, notamment pour l'histoire du costume. Nous y avions déjà puisé, après Mgr Deshaisnes et M. J. M. Richard, pour des travaux parus dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien.*

M. Jolibois, d'Alby, rend un peu d'éclat au nom du sculpteur J.-B. Bouchardon, père, que l'illustration de ses deux fils avait rejeté un peu trop dans l'ombre. M. Brouillet a fait l'historique de l'école d'art de Poitiers qui, depuis Aujollest Pagès, élève de Boucher, jusqu'à 1879, a été dirigée par une suite de maîtres appartenant à la même famille.

M. Henri Stein, de Fontainebleau, tout en résumant avec beaucoup de charme et de finesse la vie du peintre Doyen, antérieurement à 1789, s'est appliqué à mettre en lumière le rôle consi-

dérable de son modèle dans la recherche des monuments et des objets d'art qui devaient, quelques années plus tard, former le musée des monuments français.

Le tort de bien des conservateurs de musées de province, c'est de vouloir faire tenir l'art tout entier dans leurs galeries en y recueillant des spécimens de tous les âges et de tous les pays. Cependant un seul Louvre suffit à la France. Cette erreur, le musée de Troyes s'est bien gardé de la commettre, et ainsi que l'explique M. Alfred Babeau son historien, il s'est exclusivement appliqué à recueillir des sculptures troyennes qui, comme on sait, se distinguaient, principalement au XVIe siècle, par la richesse des costumes, l'extrême jeunesse et l'expression chaste des têtes de femmes. Cet exemple de recherche de l'art local est à suivre partout ailleurs.

Académie des inscriptions et belles-lettres. — Dans la séance du 3 août, M. Le Blant a fait une communication sur quelques inscriptions gravées sur des vases sacrés offerts à l'église de Cahors au milieu du VIIe siècle. — Le 17 août, M. Edon a communiqué la traduction et l'explication d'une inscription rétrograde, trouvée en 1877 dans le lac Fusin. — Le 31 août, M. Deloche a communiqué à ses collègues un mémoire sur les feux de la Saint-Jean dans la région de Tulle. — Dans les séances du 5 et du 12 octobre, la communication de M. Levasseur sur la population de la Gaule au IXe siècle a donné lieu à un échange d'observations entre divers membres de l'académie. — M. Siméon Luce a ensuite communiqué à ses collègues une étude sur Bertrand Du Guesclin, considéré comme le dixième preux. — Dans la séance du 19 octobre M. Ch. Nisard a lu un mémoire sur le poète Fortunat. — M. Robert de Lasteyrie communique une note sur une ancienne église Saint-Quinin de Vaison (Vaucluse). A l'encontre de l'opinion généralement reçue, il démontre que l'abside de cet édifice n'est ni mérovingienne ni carlovingienne, mais romane, et qu'elle date, soit des dernières années du XIe siècle, soit des premières années du XIIe. L'erreur que M. de Lasteyrie combat est d'autant plus manifeste qu'il existe à Vaison même une église, que des textes formels attribuent au milieu de l'époque carlovingienne, c'est l'église Notre-Dame, l'ancienne cathédrale. De nombreux et importants remaniements en ont modifié les dispositions primitives, mais elles sont encore reconnaissables et M. de Lasteyrie a pu restituer l'édifice antique, dont il soumet un plan à l'académie. — Le 7 décembre M. J. Flach soumet à l'assemblée le résultat d'une étude par laquelle il est arrivé à la reconstitution d'un manuscrit inscrit autrefois à la Bibliothèque nationale, sous le numéro 4719. Soustrait en 1848, falsifié depuis par Barrois et inscrit en deux fragments dans la bibliothèque Barrois sous les n°s 285 et 336. Ces fragments étaient compris dans le lot que M. Léopold Delisle a pu faire rentrer, il y a peu de temps, à la Bibliothèque nationale. — M. de Vaugin annonce à l'Académie que des découvertes archéologiques viennent d'être faites tout récemment par le Père Delattre : 1° Sur l'emplacement de Byrsa, acropole de Carthage, où, dans une série de sépultures datant des origines de la Carthage punique, on a recueilli des poteries pouvant servir à l'histoire de l'art aux temps primitifs et des fragments de vases ornés de *graffiti* phéniciens ; 2° sur la colline de Ganart où se trouvent les restes d'une nécropole romaine. — L'académie prend connaissance d'une lettre du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, laquelle renferme la liste des nombreux objets, qui ont été récemment volés au musée de *Saint-Louis de Carthage*, fondé par le *P. Delattre*. Cette liste, que nous reproduisons plus loin, est renvoyée à l'examen des membres de la Commission du Nord de l'Afrique.

Société centrale des architectes français. — Lors du congrès des architectes français organisé par la Société centrale, une excursion a été faite dans la ville d'Orléans. Elle a donné lieu à un compte-rendu sérieux rehaussé par une illustration superbe, qui fait honneur au nouvel organe de la Société, *L'Architecture*, mais aussi et surtout à M. Vaudoyer père, dont elle reproduit les très remarquables dessins avec la perfection que procurent les nouveaux procédés photographiques appliqués à la gravure. Parmi ces illustrations, qui se distinguent par leur caractère archéologique et artistique, signalons les anciennes maisons d'Orléans, si importantes et si élégantes, telles que les logis de Diane de Poitiers et d'Agnès Sorel, la maison dite de François Ier, le groupe de pittoresques maisons renaissance du marché à la volaille, l'ancien hôtel-de-ville (restauration de M. Vaudoyer), etc. Aux relevés consciencieux et vivants de M. Vaudoyer se joignent des reproductions phototypiques de détails, qui ne laissent presque rien à regretter à ceux qui ne peuvent aller voir sur place ces vestiges de l'art ancien, qui sont de vrais documents bâtis.

L'Architecture publie un article biographique sur un de ses membres correspondants les plus éminents que l'Angleterre vient de perdre, sir Richard Popplewell Pullan, l'un des concurrents pour le projet de l'église de N.-D. de la Treille à Lille, et l'auteur de monuments construits dans différents pays d'Europe.

M. Léon Ballereau rend compte dans le journal de la Société, des fouilles faites à Luçon à l'emplacement de l'église paroissiale de Saint-Mathurin, qui remontait à l'époque romane.

M. G. Lecomte y entreprend une étude bien épineuse sur le *Beau au point de vue des monuments*. Traiter cette question à fond et d'une manière lumineuse serait écrire des pages inestimables, dont des milliers de penseurs et d'artistes attendent l'apparition depuis toujours ; ils attendront peut-être longtemps. Nous devons dire que M. Lecomte ne fait pas briller à nos yeux cette lumière tant désirée. Au lieu d'adopter une définition du beau, qui soit la base de sa dissertation, il nous met en face d'une vingtaine de définitions plus vagues les unes que les autres, la plupart absurdes, empruntées aux philosophes. Parmi les docteurs plus ou moins autorisés dont il évoque la pléïade il omet le plus grand, celui que les siècles ont nommé le Docteur angélique, et que tant de hautes intelligences choisissent comme un guide sans rival. En tout cas il n'opine pour aucune, et se passant de définition, ce qui est peu scientifique, il en vient aux règles du beau, qui sont bien nombreuses. En architecture, dit-il, « les principales règles du beau semblent être l'*unité* dans les *masses*, l'*ordre*, l'*harmonie*, la *vérité*, la *convenance*, la *clarté*, la *liberté (!)* et la *variété* », et il développe ces règles en des termes assez vagues auxquels il manque un enchaînement logique. Le titre de son étude nous avait fort affriandés : nous avons été déçus. Cette belle question reste à traiter ; elle devrait l'être par quelque philosophe initié à la pratique de l'art. Au point de vue théorique, nous avons le bel ouvrage *Esthetik*, de M. l'abbé Newman, dont nous avons rendu compte (1) et celui de M. l'abbé Gaborit, dont nous rendrons compte ultérieurement (2). Peut-être un de ces auteurs ou de leurs émules entreprendra-t-il la tâche de formuler les règles du beau appliqués à l'architecture ? Attendons encore.

On trouve dans la livraison de novembre de *L'Architecture* l'intéressante conférence donnée au congrès des architectes par M. F. Roux, sur le musée cambodgien d'architecture Khmer organisé par M. L. Delaporte, lieutenant de vaisseau, et sur les monuments du Cambodge, dont le journal reproduit en gravure des spécimens saisissants, comme l'entrée et l'enceinte de la citadelle (Pontéay) de Prea-Khan.

Comité des travaux historiques et scientifiques. — Signalons dans le n° 1 — 1888, du Bulletin du Comité, un rapport de M. Darcel sur des objets d'orfèvrerie découverts par l'abbé Cerf dans la forêt de Verzy, et un autre, du même membre, sur des mosaïques découvertes à Thiers (Puy-de-Dôme) ; une note du même sur les faïences dites d'Orrois, une étude de M. F. J. Guiffrey sur les tapisseries conservées au château de Pau, représentant l'*Histoire de saint Jean* et l'*Histoire de Psyché ;* enfin une communication de M. J. M. Richard sur les filigranes de papier du XIVe siècle.

L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen a tenu le 29 novembre sa séance publique annuelle, sous la présidence de M. Paul Allard, assisté de MM. Samuël Frère, vice-président; Poan de Sapincourt et Félix, secrétaires; Deborde, archiviste.

A cette séance M. Jules Adeline a lu son très intéressant rapport sur l'exposition des beaux-arts de Rouen encore ouverte ce jour-là. Il conclut à l'attribution du PRIX BOUCTOT, à décerner par l'académie (500 fr.), à M. Alfred-Alexandre Delauney, auteur d'une eau-forte : *Le Mont Saint-Michel*, très remarquée à l'exposition.

L'académie entend encore le rapport de M. Simon sur les travaux présentés au concours du PRIX GOSSIER, dont le sujet pour cette année est une étude sur les frères Anguier, sculpteurs célèbres du règne de Louis XIV, nés à Eu. Parmi les quatre concurrents qui se disputaient ce prix, l'académie en a distingué deux qu'elle a appelés à se le partager. Ce sont MM. H. Stain, archiviste-paléographe à Paris, et M. A. Sanson, garde général secondaire des forêts à Rouen.

La Société des antiquaires de Picardie met au jour de volumineux documents inédits concernant cette province. Félicitons tout particulièrement M. le chanoine Hénocque, un de ses membres vénérables et les plus distingués, qui vient de terminer le 3e vol. de l'histoire de l'abbaye et de la ville de Saint-Riquier.

Nous parlons de volumes grand in-4°, de près de 600 pages d'un texte serré. C'est assez dire à quel fructueux labeur M. le chanoine Hénocque consacre ses loisirs. Son travail est de ceux qu'on ne peut analyser ici, mais que l'on doit signaler à ceux qui aiment à connaître par le menu l'histoire de nos vieilles villes et de nos anciennes institutions. L'auteur n'a laissé inexploré aucun recoin du vaste champ qu'il embrasse ; chacun y trouvera son compte, l'archéologue tout le premier et l'artiste après lui. Celui-ci se délectera à la vue de planches superbes consacrées notamment à l'église de Saint-Riquier, un des plus beaux spécimens de l'architecture religieuse au déclin du moyen âge et à son mobilier, parmi lequel on

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1885, p. 102.
2. *Le beau dans la nature et dans l'art*, par l'abbé Gaborit, Société Saint-Augustin, Lille.

remarque une statue de Saint-Christophe et un fort curieux baptistère surmonté d'une pyramide en bois sculpté de la renaissance.

Société d'émulation de Roubaix. — Cette Société relativement jeune vient de publier son 9e volume. Il est consacré en grande partie à la monographie de la commune et paroisse de Wattignies, due à M. l'abbé Th. Leuridan.

L'église possède encore un chœur romano-gothique. La tour date de 1560 et fut bâtie par Pierre Leuzeng et par les frères Nicolas, tailleurs en pierres blanches. Le clocher fut, en 1666, muni d'une horloge. L'auteur fait l'historique des cloches. La croix dite de Blanche de Castille a déjà été signalée à la Commission historique du département. L'ostensoir en cuivre doré (vers 1700) provient de l'ancienne abbaye de Saint-Amand. Parmi les 50 pierres tumulaires subsistantes, il n'en est pas de remarquable. La principale richesse de l'église consiste dans un retable auquel M. l'abbé Leuridan consacre un second travail dans le même volume dont nous rendons compte.

Après quelques généralités sur les retables où nous trouvons avec plaisir une condamnation des retables monumentaux et exubérants, l'auteur aborde la description du polyptique de Wattignies, daté de 1588. Il était, il y a environ 30 ans, la propriété d'un brocanteur de Lille à qui il fut racheté par le comte de Maisnil ; il paraît dû à l'école flamande. Il offre deux volets doubles ornés de peintures sur panneaux de chêne se repliant sur un retable orné de bas-reliefs polychromes.

La grandeur de l'idée et l'unité du plan de l'artiste sont frappantes. Il a représenté les scènes les plus émouvantes de la Vie publique, de la Passion, de la Mort et de la Résurrection de Notre Seigneur JÉSUS-CHRIST. Le retable étant fermé, les volets présentent chacun trois compartiments consacrés aux mystères de la *Vie publique*. Le retable étant ouvert, le volet intérieur de gauche et le centre rappellent les mystères de la *Passion* et de la *Mort*. Enfin, le volet de droite est occupé par les mystères glorieux de la *Résurrection*.

Société historique et archéologique du Gatinais. — Il est admis à présent que l'influence des architectes italiens sur les constructions de la renaissance française a été singulièrement exagérée. En rendant compte ici des *Notes de voyage* de M. P. Saintenoy (livr. d'oct. 1888, p. 525) nous avons insisté sur ce point à propos des châteaux de la Loire, et en particulier du château de Fontainebleau. On sait que pour M. L. Palustre, les véritables auteurs sont Pierre Chambiges, Gilles le Breton et Pierre Girard (dit Castoret), auxquels s'ajoute le nom de Philibert de l'Orme. Pour M. Molinier, au contraire, il y aurait ingratitude à ne pas reconnaître, en bien des cas, la haute direction imprimée par le Rosso, Serlio et le Primatice, et il y aurait lieu de tenir pour très incertaine et très secondaire la collaboration de Pierre Cambiges et de Pierre Girard.

A ces objections, M. Palustre répond : les comptes ne sont pas si laconiques qu'on le pense et les documents, pour être peu nombreux, ne suffisent pas moins à nous apprendre que très certainement Gilles le Breton et Pierre Girard ont construit, à eux deux, les deux tiers du château ; si la participation de Pierre Cambiges n'est pas absolument prouvée, elle est très admissible par des raisons de chronologie et des comparaisons architecturales ; par suite, il reste peu de place pour l'influence des Italiens, que M. Palustre persiste à combattre et à annihiler.

Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique. — On s'aperçoit que la conservation du musée d'antiquités de Bruxelles est tombée en des mains jeunes et laborieuses. Ce musée ne fait aucune acquisition notable depuis quelque temps, qu'il n'en soit rendu compte par M. J. Destrée d'une manière étudiée et consciencieuse. La section de la sculpture ornementale vient de s'enrichir de deux consoles en pierre sculptée polychromée du XVIe siècle ; celle des meubles, d'un buffet liégeois du XVIIIe siècle, d'un traîneau du XVIIIe etc., de deux verres anciens ayant contenu des reliques d'un autel de l'église de Goch, près de Clèves. Citons encore des carreaux persans (Kashany) provenant de la mosquée de Véramin, un plat en faïence de Rhodes, une assiette de Francisco Xanto Avelli da Rovigo, d'Urbain, un carrelage historié de Delft, etc. ; des faïences bruxelloises, brugeoises, lilloises, des porcelaines de Tournai, etc. sont d'intérêt secondaire pour nous. Mais nous signalerons plus spécialement un devant d'autel en broderie de la fin du XVe siècle, provenant de l'église de Lens-Saint-Remy et des bandes de dalmatiques dont les orfrois offrent une série d'images du XVIe, ainsi qu'une chasuble de velours de Gênes, etc.

Sociétés savantes de Belgique. — *L'Académie d'archéologie de Belgique* publie dans le tome III de ses annales les recherches de M. Ch. Thys sur le chapitre de Notre-Dame de Tongres, fruit de laborieuses et consciencieuses recherches, qui s'étendent depuis la fondation du chapitre de Notre-Dame, jusqu'à la fin du siècle dernier,

relatant l'organisation ecclésiastique, la vie claustrale, les épisodes historiques, les désastres essuyés par la collégiale et ses relèvements successifs, la vie religieuse dont elle est le centre, le mobilier dont elle est enrichie, etc., etc.

La société d'*Émulation de Bruges* commence dans son 37e volume, la publication de l'histoire du séminaire de Bruges, due à M. l'abbé A. C. de Schrevel.

Le cercle archéologique de Mons vient de mettre au jour le tome 31 de ses annales. Il contient une série de notices historiques dans lesquelles l'archéologie religieuse a sa bonne part. M. F. Hachez donne la traduction d'une description et histoire de Mons, publiée en anglais en 1709, écrite surtout au point de vue militaire. Mais M. L. Évrard, à propos d'une excursion faite à Hal par la Société, nous raconte l'histoire de la construction de l'église de Saint-Martin, et décrit ses particularités les plus remarquables. On sait que cette église est un des plus élégants spécimens de l'architecture du XIVe siècle en Belgique, et qu'elle contient un mobilier des plus intéressants. Signalons une fort bonne description des sculptures historiées qui décorent les écoinçons des arcatures régnant au pourtour des chapelles absidales. L'auteur développe les sujets de peintures murales, que nous avons nous-mêmes fait connaître plus sommairement dans notre dernière livraison (p. 477). Nous nous associons aux critiques de M. Évrard, au sujet de quelques parties des sculptures, dont nous avons parlé plus haut, lesquelles avaient été complètement détruites lors du placement des lambris qui ont longtemps caché ce bel ouvrage. Au lieu de les refaire en pierre avec tout le fini des anciens reliefs, on les a remplacées par des moulages très soignés. Nous est avis également qu'il valait mieux ne rien faire. Nous signalons tout particulièrement le travail de M. Évrard comme étant la meilleure notice historique et descriptive qui ait été faite jusqu'ici sur l'église intéressante de Saint-Martin à Hal.

La Société d'archéologie de Bruxelles. — A une Société de la capitale convient l'allure entreprenante par laquelle cette jeune société se distingue de ses sœurs plus modestes ; elle s'attache à répandre la lumière à l'aide de conférences.

M. l'abbé Van den Gheyn a été récemment invité par elle à reprendre devant un auditoire nombreux et choisi la thèse qu'il avait déjà soutenue au Congrès de Charleroi en faveur de la polychromie des églises. Après avoir montré la polychromie associée à l'architecture chez tous les peuples, il décrivit l'organisation qu'affectaient en Belgique les anciennes gildes de peintres ; il s'attacha à exposer leurs principes artistiques, et à préconiser les saines traditions qu'elles nous ont laissées.

La seconde partie de la conférence traitait d'un sujet presque inédit : les tombeaux polychromés.

Ce ne sont pas, comme dans les catacombes, des sujets religieux peints sur les parois extérieures des tombeaux, mais bien des ornements appliqués à l'intérieur même du caveau. C'était, du reste, une coutume assez répandue au moyen âge. Déjà on avait signalé plusieurs caveaux de cette espèce. Mais, au mois de septembre 1887, une nouvelle découverte faite à l'hospice Saint-Nicolas à Bruges vint ranimer l'intérêt de la question. On y voit quatre tombeaux polychromés. Les deux du milieu, probablement celui de Nicolas Pagant et celui de sa femme, sont de la fin du XIVe siècle. La date des autres n'a pas pu être exactement déterminée : il semble toutefois qu'ils furent construits vers la fin du XVe siècle. Entre ces deux dates, le choix des sujets n'a pas beaucoup varié ; mais le procédé technique a subi des modifications. D'abord, l'artiste peignait entièrement la décoration, plus tard, il eut des sujets imprimés sur papier et coloriés, qu'à l'aide d'un enduit, on fixait aux parois du caveau.

Pour finir, le conférencier exprima un vœu : Que l'on rassemble et qu'on publie les reproductions des peintures murales anciennes de la Belgique. C'est ce que nous avons à cœur de faire, pour notre part, quand l'occasion s'en présente, en France et en Belgique, témoin encore notre dernière livraison. (V. p. 477 de l'année 1888.)

L. C.

Bibliographie.

LA FILOSOFIA, LA STORIA E LE LETTERE NEL CONCETTO DI LEONE XIII. Torino, Tipografia Salesiana.

LA PHILOSOPHIE, L'HISTOIRE ET LES LETTRES SUIVANT L'ESPRIT DE LÉON XIII. Turin, Typographie Salésienne.

PARMI les publications nombreuses auxquelles ont donné lieu les fêtes du Jubilé sacerdotal de Léon XIII, il n'en est peut-être pas de plus intéressante que celle dont le titre figure en tête de ces lignes. Elle est formée tout entière de trois documents importants émanant du Souverain-Pontife, et qui font connaître les vues de l'autorité la plus haute dans l'Église catholique, sur la philosophie et l'histoire, leur étude et leur diffusion, et enfin sur le rôle des lettres dans la société chrétienne. C'est l'encyclique *Æterni Patris*, la lettre de Léon XIII aux cardinaux Antoine De Luca, Jean-Baptiste Pitra et Joseph Hergenrœther, sur le développement des études historiques, et enfin celle adressée par S. S. au cardinal Lucido Maria Parocchi, sur les encouragements à donner aux études qui ont les belles-lettres pour objet dans le Séminaire romain. Ces trois documents considérables qui prennent une place si grande dans l'histoire du pontificat de Léon XIII, et notamment dans son action sur le domaine des intelligences, suffisent en effet à faire connaître la philosophie dont le Souverain-Pontife cherche à faire prévaloir les principes, la manière large dont il cherche à répandre les lumières de l'histoire et son zèle à promouvoir, même parmi les lévites, l'étude des belles-lettres.

Ces trois documents sont assurément assez explicites, assez éloquents par eux-mêmes. Cependant pour compléter le livre, ils sont précédés d'une introduction étendue écrite d'une plume élégante, dans laquelle l'auteur s'attache à faire ressortir le trouble dans les idées et les désordres des doctrines qui plongent le monde actuel dans le désarroi, et l'action bienfaisante du Saint-Siège, cherchant sans cesse à rétablir l'ordre dans les esprits et la paix dans les âmes.

Ce livre, édité avec beaucoup de soin et un luxe de bon goût, est précédé d'un portrait de Léon XIII. Ce qui en rend la publication particulièrement intéressante, c'est qu'il sort des presses de l'Institut Salésien de Turin, qui doit son existence à Dom Bosco. C'est en effet dans la plus large mesure que cette maison peut réclamer la paternité de ce volume élégant. Il est permis de dire qu'elle l'a créé, si créer veut dire tirer du néant, faire de rien. D'après nos informations, le livre n'y a pas seulement été imprimé, mais c'est encore dans l'Institut Salésien que l'on a fabriqué le papier nécessaire à l'impression ; on y a fondu aussi les caractères typographiques ; on y a composé le dessin du frontispice, des en-têtes et des bordures si variés, imprimés en couleurs. En un mot, le volume est sorti de toutes pièces de cette ruche salésienne où une vie si active conserve dans la moralité, dans la foi et parfois même dans la sainteté, toute une jeune génération autrefois abandonnée au mal et exposée à une dépravation certaine.

J. H.

MONOGRAPHIE DES SCEAUX DE VERDUN (Meuse), avec les documents inédits qui s'y rapportent, par Pierre Dony, membre de la Société philomathique de Verdun. — 1 vol. in-4° de 84 pp., avec 4 planches gravées à l'eau-forte par l'auteur. Verdun, Ch. Laurent, 1886.

CE remarquable travail, imprimé avec luxe et tiré à petit nombre, n'est malheureusement pas mis dans le commerce. L'auteur, archéologue érudit, amateur et collectionneur intelligent, semble trop redouter une publicité à laquelle il est pourtant bien préparé.

J'espère qu'il prendra moins conseil de sa modestie quand il donnera la suite de ses patientes recherches et de ses belles eaux-fortes. — Aujourd'hui c'est de la *Cité* et de la *Justice* qu'il entretient le cercle privilégié de ses lecteurs. Il partage son sujet en deux chapitres : *Cité et Justice avant 1634*, et *depuis le XVIIe siècle*. Il montre l'organisation de la municipalité et de la police intérieure de la ville à ses différentes périodes historiques.

Puis, dans ce cadre intéressant et indispensable à une discussion rationnelle de la sigillographie verdunoise, il fait apparaître, à leurs dates respectives, les scels et contre-scels de la *Cité*, des *Jurés* de la cité, des *Échevins* du palais de la cité, du *Conseil* de la cité, de la *Justice ordinaire*, et enfin de la *Ville moderne*. — Rien de plus consciencieux que cette étude où les faits de l'histoire générale et ceux de l'histoire locale s'éclairent d'abord mutuellement pour jeter ensuite une vive lumière sur toute une série de précieux monuments diplomatiques.

Dr JULES DIDIOT.

L'ART MOSAN DU XIIe AU XVIe SIÈCLE, par de Fisenne ; Tilleur, in-f°, 4e et 5e livr., pl. 21-52.

SEPT monuments sont étudiés, d'une manière architecturale et pratique, en vue de la reproduction, dans ces trente-et-une planches autographiées, dépourvues de texte, ce qui est un défaut relativement au lecteur sur la sagacité duquel l'auteur compte trop pour s'orienter. Qu'il me permette de lui soumettre un moyen terme, qui serait d'ajouter sur chaque planche la date précise de l'édifice représenté: on pourrait ainsi patienter plus aisément jusqu'à l'achèvement.

Je ne dirai qu'un mot du château féodal de Montjardin, qui date du XVe siècle et d'une maison de Liége, au millésime de 1546. Les églises, en raison de notre spécialité, ont droit à toutes nos préférences.

La chapelle de Saint-Nicolas en Glain est construite en roman de transition, cintré aux voûtes et baies, ogivé aux arcs de décharge, à cause de la résistance. Le plan est *trichore*, ce qui constitue une rareté pour l'époque, car il y a là une réminiscence bien caractérisée des ecclésioles, dites *basilicæ*, élevées à Rome sur l'*area* des cimetières souterrains et savamment étudiées par M. de Rossi dans son *Bulletin*. La galerie à jour, qui contourne les trois absides et donne tant d'élégance à cette partie de l'édifice, a son pendant (peut-être sous une influence étrangère) dans l'abside à colonnettes de l'église des Saints-Jean et Paul, à Rome. Les trois fenêtres, percées dans l'abside majeure, sont une allusion évidente à la sainte Trinité, qui éclaire tout homme venant en ce monde et illuminé par la foi (1).

Chardeneux est aussi une construction romane, qui offre un excellent modèle pour une église de campagne. Trois nefs, de trois travées et à trois fenêtres de côté, trois portes (ce qui en est la conséquence directe), trois absides (une manque) sont autant de symboles manifestes de la Trinité. Le clocher en charpente (2) s'élève à l'ouest, ce qui dénote une église paroissiale ; la flèche très élancée est accompagnée, à la base, de quatre petits clochetons (3). Cette partie ne doit pas être antérieure à la fin de l'ère ogivale.

Liers appartient aux débuts du style du XVe siècle, qui n'est pas encore contourné en flamboyant. Le plan accuse une triple déviation: la nef oblique sur le chœur à chevet droit et la masse du clocher se soude en sens contraire à la nef, que flanquent deux bas-côtés. L'édifice a donc été érigé en trois fois : c'est la loi commune. Au clocher, des ancres extérieures en fer fournissent la date très apparente de 1596 : c'est un moyen très heureux pour fixer l'époque de la construction et on l'employait encore au siècle dernier.

La « chapelle » (pourquoi ne pas dire *église*, suivant l'expression canonique ?) du couvent de Sainte-Claire, à Liége, fournit un type du XIIIe siècle, sobre et sévère, comme il fallait à des religieuses qui ont fait vœu de pauvreté absolue. Le plus touchant exemple de cette pauvreté, sans prétention architectonique, existe à San-Damiano, près Assise, embaumé du souvenir de la fondatrice des Clarisses, à qui elle a donné son nom. Les nervures toriques des voûtes s'entrecroisent d'une façon fort originale, de manière à multiplier les clefs, ce qui rappelle la structure des voûtes angevines. Y aurait-il quelque lien entre elles ?

L'église de Limbricht se distingue par son abside romane à pans, ajourée de cinq fenêtres cintrées et décorée d'une arcature courante au-dessus des modillons extérieurs.

X. B. DE M.

1. « O lux beata Trinitas », chante l'Église avec saint Hilaire.

2. Le clocher en flèche de l'église de Sainte-Radegonde de Poitiers vient d'être restauré : on a quelque temps craint sa démolition. Il est regrettable qu'on n'ait pas conservé au sommet la pomme côtelée, qui le datait du XIVe siècle et servait de point d'appui à la croix. La place sur le chœur convient à une collégiale, où l'office se chantait quotidiennement. A la cathédrale, la cloche de prime était suspendue dans un des clochetons du chevet.

3. On les nommait *fillettes*, comme il résulte de ce compte de la cathédrale de Vannes, en 1536 : « Pour meptre ledict clocher en seurté, il conviendroit l'abaptre jusques à environ la carrée, où sont les guarites et abaptre et démollir les quatre fillettes et petites tourelles qui sont au cerne du grant aguillon d'icely clocher ».

CROIX LOMBARDES TROUVÉES EN ITALIE, par le baron J. de Baye ; Paris, Lévy, in-f° de 17 pag. et 2 pl.

Cette brochure m'intéresse particulièrement, parce que je me suis occupé incidemment de la question dans un opuscule récent (1). Je vais donc l'analyser, pour pouvoir poser quelques conclusions.

Les croix étudiées par M. De Baye sont au nombre d'une cinquantaine ; mais le chiffre, comme il le constate lui-même, peut être élevé à quatre-vingts avec M. Orsi, sans parler des types français et bavarois qui s'y rattachent.

La croix consiste en une mince feuille d'or. Une fois, la feuille est double, ce qui constitue deux pièces, dont une pour la traverse.

Le métal a été estampé, soit avant le découpage en croix, ce qu'atteste le dessin interrompu, soit après et souvent avec répétition du même motif.

De petits trous, au centre et aux extrémités, indiquent que la croix était cousue à un vêtement ; on l'a généralement trouvée à hauteur de la poitrine. Elle est un signe exclusif de christianisme, non de dignité, car elle accompagnait des armes.

1. *Les croix de plomb [illegible] dans les tombeaux en manière de pitacium*, Limoges, 1888, in-8° de 32 pag.

Cependant, on n'a pas assez scrupuleusement observé qui la portait, homme ou femme.

Le type est une croix grecque, c'est-à-dire à branches égales, parfois droites, mais plus souvent pattées.

L'ornementation est de quatre sortes : *entrelacs, serpents enlacés, aigle, figure humaine.* Une seule fois, il s'y adjoint des filigranes et des pierres précieuses.

Les quatre petits personnages, debout et opposés, peuvent fort bien représenter les quatre évangélistes ; quand ils sont huit, j'y verrais, dans le même ordre d'idées, huit apôtres (1).

Je n'hésite pas sur la signification de l'aigle éployée qui remplit le médaillon perlé de la croix de Civezzano. L'aigle est le symbole de l'âme : à ce titre, elle figure sur une tombe du musée mérovingien de la Société des antiquaires de l'Ouest et on la voyait aussi sur la tombe primitive de Sainte-Radegonde, comme l'indique sa légende dans le Bréviaire d'Anne de Prie. On lui applique, pour en donner le sens mystique, ce verset du psaume : « Ut aquilæ renovabitur juventus mea (2). »

Les trois serpents enlacés se retrouvent, à la même époque, sur la marche du sanctuaire du *Martyrium* de Poitiers. Ici la signification est la même : c'est la Trinité du mal vaincue par la croix. L'*encolpium* du musée du Vatican le déclare expressément (3).

La date d'exécution va du Ve au VIIe siècle, ce que nous appelons en France la *période mérovingienne.*

La publication de M. le baron de Baye, en groupant presque tous les faits analogues, fait faire un pas décisif à la question. Elle me fournit un nouvel élément, mais un seul, pour la thèse que j'ai soutenue relativement au *pitacium*, à savoir que la croix donne aussi le nom du défunt. En effet, on lit sur celle de Lavis C. N. C. IFFO. Or Iffo, connu par les monnaies, y est qualifié *dux.*

Ceci suffira à montrer tout le mérite et l'intérêt des *croix lombardes en Italie.* X. B. DE M.

1. Les ampoules de Monza et mieux encore les verres dorés des catacombes rendent plausible cette conjecture.

La présence des quatre évangélistes pourrait expliquer ce passage des actes de sainte Cécile, rédigés au VIe siècle : « Cæcilia, virgo clarissima, absconditum semper Evangelium Christi gerebat in pectore. »

2. *Ps.*, CII. Voir le mot *Aigle* dans le *Dictionnaire* de Martigny.

3. CRVX EST VITA MIHI
MORS INIMICE TIBI

MÉMOIRE SUR D'ANCIENS SACRAMENTAIRES, par L. Delisle ; Paris, impr. Nat., 1886, in-4°, de 366 pag., avec un album in-f°.

L'album contient onze planches héliogravées, donnant les plus beaux spécimens des manuscrits étudiés. Là est le côté vraiment archéologique de l'ouvrage. Malheureusement le format n'est plus le même, en sorte que les deux parties ne peuvent se relier ensemble, ce qui est fort incommode dans une bibliothèque.

La partie liturgique a reçu un développement considérable, et, à ce point de vue, cette publication est un événement. Cent vingt-huit Sacramentaires sont passés en revue, décrits, analysés, attribués.

L'attribution à une église se fait, avec beaucoup de sagacité, par les noms des saints locaux, insérés au calendrier, au canon et dans les litanies : on les retrouve aussi dans les messes propres. A la messe, ces noms se présentent jusqu'à trois fois : au *Te igitur*, au *Nobis quoque peccatoribus* et au *Libera.* Il en fut ainsi du VIIe au XIIe siècle. Lors de la repristination du rit romain, nous aurions pu réclamer du Saint-Siège (1) un droit, qui, au moins pour les litanies, s'était maintenu jusqu'à nos jours. Un regard en arrière n'eût pas été inutile dans cette reconstitution de la liturgie.

La rubrique est presque toujours la même au début des Sacramentaires : « Incipit liber sacramentorum, de circulo anni expositus, a sancto Gregorio papa Romano editus, ex autentico libro bibliothecæ cubiculi scriptus, qualiter missa romana celebratur. » La messe n'en reste pas moins romaine, quoiqu'il s'y soit glissé quelques interpolations, comme noms de saints et bénédictions.

Pages 117, 141, 181, je relève cette rubrique : « Item dicitur *Gloria in excelsis Deo*, si episcopus fuerit, tantummodo die dominico seu diebus festis, a presbiteris autem minime dicatur nisi tantum in Pascha. » Ainsi les prêtres ne pouvaient dire le *Gloria* qu'à Pâques, tandis que les évêques le récitaient les dimanches et fêtes. Cette rubrique contredit l'assertion émise par M. Duchesne dans le tome I du *Liber pontificalis*, à propos de la vie de saint Télesphore, qui fait du *Gloria* une hymne propre à Noël, se basant sur les paroles du début. Mais il faut remarquer que la paix est le résultat direct de la rédemption par le sang : « pacificans per sanguinem crucis ejus sive quæ in terris sive quæ in cœlis sunt (2), » comme chantait l'Église d'Angers, à la station de vêpres, devant le crucifix, pendant le temps pascal.

Je n'ai qu'une observation à présenter pour l'identification plus complète de deux Sacramentaires, attribués d'une manière trop générale à « l'Église de Milan », pages 202, 208. Dans le premier, qui est du XIe siècle, on lit : « Die VIIII mensis decembris, depositio sancti Syri episcopi. Die XVII mensis magi, inventio sancti Syri

1. La Congrégation des Rites vient de faire cette concession.

2. *Colos.*, I, 20.

episcopi. » Deux fêtes pour un seul saint, *déposition* et *invention*, attestent un culte local. Or saint Syr repose à Pavie, où son tombeau, récemment retrouvé par M. Prelini (1), a été doctement étudié par M. de Rossi (2).

X. B. DE M.

LE CHATEAU DE BOURBON-L'ARCHAMBAULT, par Gélis Didot et G. Grassoreille ; Paris, Chamerot, 1887, in-4° de 100 pages, avec douze planches et quelques vignettes dans le texte.

En 1876, je publiai un petit volume qui a pour titre : *Le Château de Bourbon-l'Archambault.* Je me limitai à la description des ruines importantes du manoir féodal, qui date des XIIIe et XIVe siècles, afin de servir de guide aux visiteurs. L'ouvrage que j'annonce forme un utile complément au mien, car il contient ce que je n'avais pu y donner, des études faites par deux spécialistes. On sent vite l'architecte dans les observations du premier des deux collaborateurs, dont les dessins, finement exécutés, appartiennent à l'école de Viollet-le-Duc, qui a appris à représenter les monuments avec exactitude et élégance. L'archiviste se reconnaît aux documents qui forment l'appendice et qui sont fort précieux pour l'histoire et l'archéologie.

Je noterai ici les particularités qui peuvent nous intéresser sous le rapport de l'art chrétien. Dans l'enceinte du château était renfermée une Ste-Chapelle, desservie par un chapitre, et destinée à contenir, entr'autres reliques, un morceau considérable de la vraie Croix donné par saint Louis à son fils puîné, à qui sont attribuées les premières constructions.

Les vitraux ont disparu, comme l'édifice lui-même, mais il en reste des dessins à la sanguine qui ont été heureusement retrouvés dans le fonds Clérambault à la Bibliothèque Nationale. Or, leur iconographie inspirée par le vocable de la Ste-Chapelle, dédiée à la Sainte Croix, comportait trois sortes de motifs : les figures de la croix dans l'Ancien Testament, les légendes de son invention et exaltation, la série généalogique des sires de Bourbon. Ces huit verrières sont décrites pages 101-102, et l'une d'elles est figurée page 26.

Dubuisson, qui visita Bourbon en 1646, dit avoir remarqué, au porche de la Ste-Chapelle, quelques curiosités qui avaient leurs similaires dans d'autres monuments religieux : « Sur ladite menuiserie de ce vestibule, il y a de pendu la corne d'un bœuf qu'on faisoit travailler à mener les pierres pour le bastiment, une d'un boukestein, une d'un daim, très grande et très large, l'os du genouil d'un géant prodigieusement gros. » (P. 97.) On sait maintenant à quoi s'en tenir à ce sujet ; cet os de géant appartenait à un animal fossile, et les bois de bouquetin et de daim sont de simples offrandes de voyageurs qui les avaient rapportés de voyages lointains. A Anagni, on a sculpté dans la nef le loup qui mangea le bœuf qu'on fut obligé de remplacer pour le transport des matériaux ; à Bourbon, la reconnaissance du chapitre se traduisit d'une autre façon, par la conservation d'une corne de l'utile ruminant, à supposer toutefois que nous ne soyons pas ici en présence d'une pure légende, fabriquée après coup pour expliquer ce dont on ne savait plus ni l'origine ni la signification.

Parmi les reliques conservées dans le trésor et confiées à la garde du trésorier, premier dignitaire du chapitre, il convient de citer, d'après les anciens titres brûlés en 1793, « le menton de saint Blaise et son poulce, ung des pieds de saint Paul, premier hermite, ung reliquaire des Innocens, un chef des unze mille vierges ».

Comme à la Sainte-Chapelle de Paris (haute et basse), les statues des apôtres correspondaient aux croix de consécration : M. Gélis-Didot a donné, dans son ouvrage sur les peintures murales, un spécimen de ce type iconographique.

Notons encore les donateurs représentés trois fois : au porche du monument, comme à la Chartreuse de Dijon, en statues de pierre ; en peinture sur un des vitraux, celui de l'Adoration de la Croix ; en orfèvrerie, celui du reliquaire de la vraie Croix.

X. B. DE M.

INVENTAIRE DE FRANÇOIS DE LA TRÉMOILLE, 1542 ET COMPTES D'ANNE DE LAVAL, par le duc de la Trémoille ; Nantes, Grimaud, 1887, in-4° de 214 pag.

L'auteur, se conformant aux goûts du jour, publie, d'après le riche chartrier de Thouars, les inventaires et comptes qu'il possède. Ce sont des documents d'un haut intérêt. Le volume que j'annonce est le second de la série : comme le précédent, il est imprimé avec luxe, et ne se trouve pas dans le commerce.

Il se compose de quatre parties : une *introduction* historique ; le *texte*, auquel il ne manque que les numéros d'ordre, pour pouvoir faire des références ; une *table* très détaillée des noms de personnes et des lieux, avec une foule de renseignements inédits les concernant ; enfin un *glossaire* des vieux mots employés. Ce glossaire, qui a son utilité pratique, constitue une innovation qu'il importe de louer et de recommander, car il est infiniment préférable aux notes disséminées au bas des pages et qu'on retrouve moins promptement.

1. Prelini, *San Siro, primo vescovo e patrono della città e diocesi di Pavia, studio storico-critico*, Pavie, Fusi, 1886, in-8°.

2. *Du sarcophage de S. Syrus, premier évêque de Pavie*, dans le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1876, p. 89-121.

Je crois utile d'insister sur deux particularités, qui tranchent sur la banalité ordinaire des Inventaires et qu'il convient en conséquence de mettre en relief.

« Pour le mary de la nourrisse de Monseigneur le comte (de Benon, en 1526), trois aulnes de carcasson (p. 167). » Le *carcasson* est l'étoffe fabriquée à Carcassonne : le *Glossaire archéologique* a *Draps de Carcassonne ;* ici le nom est emprunté directement à la ville, comme ailleurs on dit *bergame*.

Portail signifie littéralement *façade*, la partie du bâtiment où est la grande porte. A un château, il signifie l'entrée flanquée de tours, pour protéger la porte [1]. En 1484, il est dit du château de Gencay, en Poitou : « Aussi est au devant dudict chastel le pont levys, la porterie et ung portal garny de deux tours et, au dessus d'icelles, en chascune, ung pavillon volté avecques arseaux de piarre en façon de pavillon et d'ung des coustez d'iceluy a troys salles, deux l'une sur l'autre et l'autre ajoignant de celle de dessus..... ou dessoubz de la tour,.... basse fousse à tenir prisonniers, qui est voltée et par dessus icelle une chambre voltée. » (P. 141.) — « Audict lieu de Mareuil (en Poitou) a baronnie et y a ung grant chasteau et spacieulx, vieil et ancien, dont la muraille est fort caducque et plusieurs brèches. N'y a houstel ne demeurance où l'on peust se tenir, fors une petite chambre sur le portal, lequel portal est descouvert, la tour des prisons descouverte. » (P. 191, *document de l'an* 1484.)

A la même date, voici ce qui concerne le château de Thouars : « Les logeis duquel danjon sont tous ruyneux, en manière qu'il n'y a lieu où l'on peust se retraire ne logier personne.... et pareillement le portal Sainct André est très mal à point et prest à tomber en brief, s'il n'y est donné provision. » (P. 206.)

L'inventaire est surtout d'ordre civil et militaire ; par ci par là paraissent quelques objets de dévotion, comme chapelets, tableaux, etc. Ce qui concerne la chapelle remplit à peine deux pages. (P. 35-36.) « En ung oratoire, près ladicte garde robbe, qui est en forme d'une petite chapelle », il y a une chasuble, quelques tableaux de piété, « ung fust d'espinettes et de petites orgues » et un bénitier ; ailleurs, p. 63, on range parmi l'argenterie « une petite custode d'argent, en laquelle y a ung petit porte-Dieu », une petite custode de jaspe, un encensoir, un bénitier portatif, une clochette, une « petite banière » et une « petite mytre d'or, couverte de semence de perles, sur laquelle y a troys jacintes en chaptons, » deux croix reliquaires, un calice, deux chandeliers et « deux choppinettes » [1].

X. B. DE M.

1. M. Guibert cite ce texte des ordonnances des consuls de la ville de Limoges, au moyen âge : « Pro reparatione murorum, turrium, portallorum, fossatorum et aliorum fortaliciorum. » (*Le budget de la ville de Limoges au moyen âge*, p. 25.)

On lit sur la cloche de l'église de Dissais (Vienne), qui provient du château des évêques de Poitiers : « Révérend Père en Dieu Messire Pierre d'Amboyse, évesque de Poitiers, cest auloge, chasteau et portal fist faire, l'an qu'on disoit en crue MCCCC quatre vingt et treze ».

En 1610, le châtelain de la Cacaudière (Vendée) décrivait ainsi son « hostel » dans un aveu : « un grand corps de logis, composé d'une haulte et basse salle, chambres haultes et basses, cuisine, greniers, estables, pavillons, fuye, portal, granges, four, fourny, tours, machicoulis et canonnières. » (Vallette, *Pouzauges*, p. 16.)

Voir le mot *portale* dans le Glossaire de Du Cange. J'y ajouterai un texte pour la signification ecclésiastique. L'église d'Uzerche fut achevée jusqu'au portail par l'abbé Constantin, vers 1161, « *Perfecit monasterium ab altari S. Crucis ad portale* ». (*Bull. de la société des lettres de la Corrèze*, 1887, p. 405.)

1. *Bull. de la Soc. arch. de Tarn et Garonne*, t. XVI, p. 62. — « Un calice d'argent avec les chopinettes ». (*Inv. d'Arn. Sorbin, év. de Nevers*, 1606, n° 17.)

NOTIZIE E DOCUMENTI SULLA STORIA DELLA FARMACIA E DELL' EMPIRISMO IN ROMA, par A. Bertolotti ; Rome, tip. Aldina, 1888, in-12 de 24 pages.

Cet opuscule est fort intéressant, car il renferme quantité de documents curieux et inédits. Je n'essaierai pas de l'analyser, je veux seulement consigner les réflexions que m'a fait naître sa lecture et le compléter par mes recherches personnelles.

Pharmacien vient du grec *pharmacon*, qui signifie *remède :* on nomme ainsi ceux qui préparent et vendent les remèdes. En italien, on dit *farmacista* et aussi *speziale*, du latin *species*, qui signifie épices, drogues ; « Species, aromata vel res quævis aromaticæ, gallis *espices*. » (Du Cange.) En latin, on a *aromatarius*, que le *Glossaire* définit : « pharmacopola, qui componit utilia medicamenta, gall. *droguiste* [2]. »

A Rome, les *aromatarii* forment un collège [3], *collegium* ou « societas collegarum in uno honore positorum », suivant du Cange, qui n'a pas le qualificatif *universitas*, qu'on applique également à leur corporation.

Martin V, au XVe siècle, leur confia la garde de l'hôpital [4], annexé à l'église de Saint-Laurent *in Miranda*, qu'il leur donna pour leurs réunions religieuses et où ils sont encore. C'est pourquoi,

2. *Apothicaire* dérive d'*Apotheca*, boutique : aussi ce nom convient-il indistinctement à tous les marchands.

3. Ce collège est qualifié *vénérable* dans une inscription de 1681 : *Ven. collegii aromatariorum.*

En 1857 et 1862, on dit *collegium pharmaceuticum* et, à cette dernière date, *collegium pharmacopolarum.*

4. OPTIMO. PRINCIPI. OTHONO. COLVMNAE
MARTINO. V PONTIFICI. MAXIMO. CVIVS
AVCTORITATE. HOSPITALE. ERECTVM. AC
IVSPATRONATVS.ELARGITVM. ANO. DNI
M. CDXXX. COLLEGIVM. AROMATARIOR (*um*).
AMPLISSIMIS. MVNERIBVS.EX. PIOR (*um*).FRATRVM
ELEMOSINIS. DECORATVM. GRATI. ANIMI
SIGNVM. POSVIT. ANNO. M. DC. VII

à l'intérieur, au-dessus de la porte d'entrée, ils ont placé son portrait et, à l'extérieur, au-dessus de la porte latérale, une inscription qui constate leur droit de propriété, en même temps que leur reconnaissance.

MARTINO. COLVMNE. V. PONT. MAX.
OB. HVIVS. TEMPLI. IVS. PATRONOR *(um)*.
VLTRO DATVM. PHARMACOPOLAR *(um)*
COLLEGIVM.B.M.POS.
M.CD.XXX

Leurs statuts, rédigés en 1429, puis révisés plusieurs fois, ont été imprimés à Rome, en 1557. M. Bertolotti en donne la substance. En 1583 paraissait, également à Rome, la pharmacopée officinale sous le titre de *Antidotarii Romani seu de modo componendi medicamenta quæ sunt in usu, opus pharmacopulis medicisque non minus utile quam necessarium.* Saint Pie V en avait ordonné la composition, Sixte V le déclara obligatoire en 1589. En 1613, il fut traduit ; la meilleure édition, avec commentaires, est celle de 1637 (1). Du Cange n'a pas *antidotarium*, mais « antidotarius, pharmacopola, qui componit vel ab aliis componenda curat antidota. »

Or l'*antidotum*, qui est « remedium medicum, *medicina* », se répartissait, en 1677, d'après le *Discursus D. Maximi Petruccii Joannis, romani aromatarii*, en treize classes : *médicaments simples, sucs, juleps, sirops, lochs, électuaires, confitures, conserves, pilules, onguents, huiles, cérats et poudres.* (Pag. 19.)

Parmi ces remèdes notons quelques noms curieux : la *manus Cristi* (p. 8), la *racine de sainte Apolline* contre le mal de dents (p. 21), la *terre de Malte* (p. 10) et les *grains de saint Paul* (p. 11) contre la morsure des serpents (2), le *saint bois*, (p. 8, 11) qu'on prenait bouilli et qui était nommé *legno santo*, parce que ce fut sur lui que mourut saint André crucifié, la *terra santa orientale.*

La thériaque de Venise avait une réputation universelle (p. 9, 10, 12, 19). Elle était formée de « poudre de pain et de chair de vipère, on pouvait la conserver quatre ans. » On l'expédiait dans des ampoules de plomb ; le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, t. VIII, p. 608, en a publié une de ce genre, trouvée à Cahors, qui date du XIIIe siècle et porte cette étiquette :

✠ TRIACHA
✠ BONA E FINE

L'*Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VII* (1295), publié par M. Molinier, contient ces articles : « 1376. Item duo vasa de stagno, plena thiriaca. — 1377. Item, unum vasculum de opere lemovicensi cum theriaca. »

On guérissait aussi avec les pierres précieuses et l'électuaire qui en résultait se nommait *elettuario de gemmis.* Du Cange définit « l'*elettuarium*, vocatum eo quod molle sorbeatur », mais il oublie d'en parler à *gemma.* Les gemmes employées étaient le *saphir*, l'*émeraude*, le *grenat*, la *jacinte*, le *corail* et la *perle*, que l'on broyait (p. 8) : cet électuaire est déclaré « incorruptible, comme les pierres des diadèmes et couronnes royales qui ne se corrompent pas. » (P. 20.)

Deux fois, au XVIe siècle, il est question du « morbo gallico », expression courante en Italie (1), mais contre laquelle nous devons protester avec l'historien Iehan Bouchet : « Au retour dudict voyage de Naples (de Charles VIII), plusieurs gentilshommes et autres vindrent infects et maculés d'une maladie, de laquelle on n'avait jamais ouy parler en France, qu'on appela lors la *maladie de Naples* (2), parce qu'ils l'apportèrent dudict païs. Depuis fut appellée la *grant gorre*, parce qu'elle se prenoit aux plus gorgias et autrement appellée la *grosse vérolle.* C'est (comme il est à conjecturer) une punition envoyée de DIEU pour le commun péché de luxure, car elle ne se prend que par paillardise communément. » *(Les Annales d'Aquitaine*, Poitiers, 1545, f° 139.)

Filza manque dans le *Glossaire.* Il y a donc lieu de noter que les écritures et comptes des apothicaires se tenaient de trois façons, papiers enfilés, journal et grand livre : « Tres infrascriptas scripturas et computa, videlicet in filziam, diurnale et librum grandem nuncupatum, insimul concordantia » (p. 6). Cet acte est du pontificat de Jules III, au XVIe siècle.

Faut-il voir un français dans « il signor Francisco Cherchin, bottanico di professione » (p. 23), à la fin du siècle dernier ? J'inclinerais à le croire et je rétablirais ainsi son nom mal orthographié : *Cerquin.*

Les pharmacies italiennes, surtout celle de la *Santa casa* de Lorette, sont renommées pour leurs pots de faïences : hélas ! la collection s'ébrèche

1. Le dernier codex a été rédigé sous Pie IX par le frère de la pharmacie du Gesu.

2. A cause de la vipère qui s'attacha au doigt de saint Paul, dans l'île de Malte, comme il est raconté aux *Actes des Apôtres*, fait représenté dans une des statues du chœur de l'église Saint-Sulpice, à Paris.

1. Burchard, dans son *Diarium*, t. II, p. 444, rapporte ce fait à l'an 1498 : « Hoc mane fuerunt mitrati sex alii rustici qui oleum vendere per urbem solebant et per urbem fustigati, ex eo quod dicebatur, recepto pretio a quibusdam morbo gallico nuncupato laborantibus, qui illorum oleo tinis imposito et balneati, ab hujusmodi infirmitate se liberos evadere sperabant, in hujusmodi tineis oleo plenis balneari permiserant et balneo finito, oleum in vasis suis reposuerunt et pro bono et mundo aliis more solito per urbem vendiderunt. »

2. « *Mal de Naples.* C'est la même chose que maladie vénérienne, *morbus venereus.* Cette maladie fut ainsi nommée parce que les Français qui firent la guerre en Italie sur la fin du XVe siècle, sous Charles VIII, l'apportèrent de Naples, où l'on dit qu'elle avait été portée par un vaisseau qui l'avait prise aux Indes occidentales qui étaient nouvellement découvertes. » *(Dict. de Trévoux*, 1771, t. VI, p. 137.)

ou même disparaît pour satisfaire l'appétit dévorant des amateurs. Il y aurait eu là un filon à explorer par les inventaires de ce mobilier, souvent très artistique. M. Bertolotti n'y a pas songé.

Un autre élément d'information, mais tout archéologique, consiste dans les tombes disséminées dans le pavé des églises. Si Forcella avait une table des *choses* et non pas seulement des *personnes*, on pourrait savoir combien il en reste encore et quel intérêt elles présentent (1). Pour ma part, je n'en ai recueilli sur place qu'une seule, que voilà : elle est dans notre église nationale de la Trinité du Mont :

D. O. M.
ANT. APOGIBONTIO
MICHAELIS ANGELI
FILIVS
IN ROMANA CVRIA
AROMATARIVS
HOC SIBI VIVENS
MONVMENTVM
FIERI FECIT
OCTAVO KALNOVEM.
ANNO DO*mini*
CIↃ IↃ LXXXVII

Le prince Massimo cite celle-ci, qui se rapporte à l'an 1651, dans son *Memorie storiche della chiesa di S. Benedetto in piscinula*, Rome, 1864, p. III :

D. O. M.
FRANCISCVS. SPI
NELLVS - ROMANVS
AROMATARIVS.
SEPVLCRVM - SIBI
POSTERISQ. SVIS
ELEGIT

X. Barbier de Montault.

LES RELIQUES DES SS. PIERRE ET MARCELLIN CONSERVÉES A L'ABBAYE D'HASNON, par l'abbé Dewez, in-8° de 39 p. et 1 planche. Société Saint-Augustin, Lille. Broché, fr. 1,00.

Elle est jolie, surtout sous la plume sympathique de M. l'abbé Dewez, l'histoire des saints Pierre et Marcellin qui, de leur vivant comme après leur mort, opèrent maints prodiges signalés toujours par leur double et réconfortable apparition, et dont les corps vénérés, ramenés de Rome à dos de mulet, sanctifièrent par leurs restes sacrés plusieurs monastères du Nord, notamment ceux du Mont-Blandin à Gand et d'Hasnon près de Valenciennes. C'est relever grandement et sauver peut-être de la ruine le culte dû aux reliques de nos apôtres et de nos martyrs, que de rétablir leur histoire et surtout de l'écrire avec ce charme, qu'il faut pour la faire revivre dans l'esprit du peuple. A ce point de vue déjà, la notice de M. l'abbé Dewez mérite l'intérêt de nos lecteurs; elle a en outre le mérite d'être écrite avec la précision consciencieuse qui convenait à un membre de la Commission historique du Nord. Enfin, elle touche directement à l'art chrétien, en donnant l'histoire de la châsse somptueuse, dans laquelle furent enfermées les reliques des deux saints compagnons.

Ajoutons que cet opuscule n'est qu'un prélude au travail beaucoup plus considérable que l'auteur a écrit sur l'abbaye d'Hasnon qui, nous l'espérons, ne tardera pas à voir le jour. L. C.

ÉTUDE THÉORIQUE ET PRATIQUE DU PLAIN-CHANT, par l'abbé Joseph Touzery, chanoine, vicaire-général de Rodez. A Paris, chez Gaume. Prix : fr. 0,60.

Justice est faite aujourd'hui de toutes les innovations anti-liturgiques qui avaient été introduites dans le chant d'église dans le XVIIe et le XVIIIe siècle.

Un mouvement de retour s'est fait partout en faveur du chant grégorien. Il rend nécessaires des méthodes simples, faciles, mises à la portée de tous et rédigées surtout selon les règles les plus sûres et les plus exactes.

M. l'abbé Touzery a résumé ce qu'ont dit de mieux sur cette matière les maitres les plus autorisés, qui ont écrit sur le chant grégorien et en ont dévoilé les principes et les merveilleuses beautés.

Six chapitres divisent cet ouvrage. Dans le 1er il est traité du chant liturgique en général ; dans le 2e, des sons ; dans le 3e, de la modulation grégorienne ; dans le 4e, du rythme du plain-chant ; dans le 5e, de l'exécution du chant grégorien ; dans le 6e, de la musique moderne. Chacun de ces chapitres se subdivise en une foule de questions, toutes très utiles, très pratiques, exposées avec clarté et d'une application très facile.

L. C.

LES INVENTAIRES ET COMPTES DE LA CONFRÉRIE DU SAINT-SACREMENT DE SAINT-PIERRE DU QUERGROY A LIMOGES, brochure in-8° de 40 pages et 3 planches, par Mgr Barbier de Montault.

Un registre de comptes, tenant en outre des inventaires et des notes, est mis à contribution

1. Dans ses *Iscrizioni*, t. V, il ne reproduit que celles qui sont à Saint-Laurent *in miranda*, au nombre de dix. La plus ancienne ne remonte pas au-delà de 1623, quoique deux *aromatarii* soient nommés, en 1605 et 1613, sur des plaques de fondations, qui sont assez fréquentes.

Le caveau commun porte cette épigraphe :

D. O. M.
PHARMACOPOLIS VRBANIS
COLLEGII DECRETO
A. R. S. MDCCLXXIX

et savamment commenté par notre collaborateur. On a pu remarquer que celui-ci s'attache avec suite à accumuler des matériaux propres à constituer comme un supplément de l'excellent glossaire, que le tant regretté Victor Gay a laissé inachevé. Ici, toutes les observations ont été enregistrées dans l'ordre alphabétique des mots commentés, ce qui en rend l'utilité beaucoup plus grande.

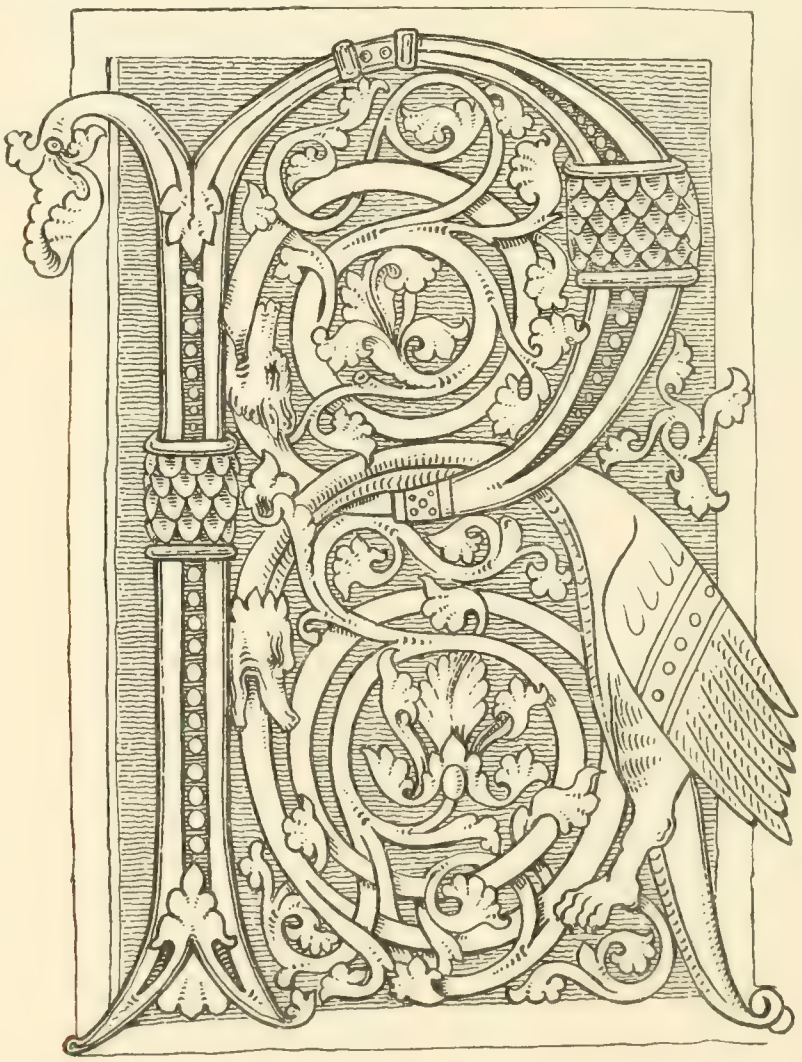
LA CROIX ÉMAILLÉE DU MUSÉE HISTORIQUE DE LORRAINE, par L. Germain, in-octavo de 17 pages et 1 planche. (Existant dans la *Gazette archéologique.*)

Ce qu'on sait de cette croix, dite de Ragenfroid, c'est qu'elle fut trouvée dans l'église abbatiale de Saint-Pierre-en-Vallée. Est-elle du Xe, du XIe ou du XIIe siècle? Quelle est son origine? A cette double question, l'auteur répond en l'attribuant à un artiste normand vivant vers 1100 et travaillant sous l'influence de l'école rhénane.

L. C.

TRÉSOR CALLIGRAPHIQUE, recueil de lettrines, initiales, extraits de Bibles, missels, etc., de l'époque du moyen âge et de la renaissance, par L. Séghers, petit in-f° 50 pl. chromolitho. Prix : 60 francs [1].

Si les artistes du moyen âge ont été supérieurs dans la plupart des branches de l'esthétique appliquée, il en est dans lesquelles ils semblent avoir atteint la perfection absolue, au degré où



l'homme peut y parvenir. On ne peut pas attendre des siècles à venir qu'ils surpassent le XIIIe et le XIVe dans certaines conceptions ; c'est le cas, par exemple, pour les lettrines ornementales et historiées. C'est dans les manuscrits de

1. Agent pour la France, André Daly, fils et Cie, Paris.

cette époque qu'il faudra toujours chercher des modèles en ce genre, et les recueils qui en mettent les plus beaux spécimens sous les yeux des calligraphes et des peintres, doivent être comptés parmi les plus utiles que l'on puisse répandre.

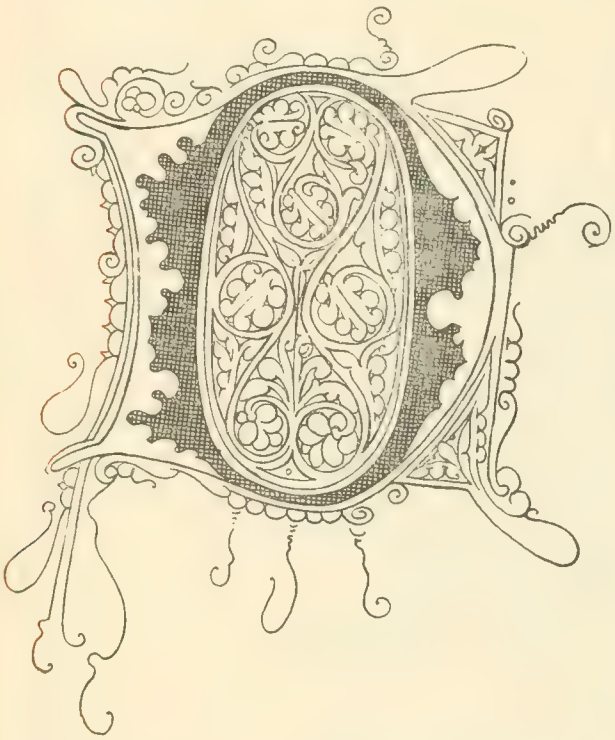
Il faut être familier à cet art délicat pour en reproduire les types admirables sans en altérer moins le style et la riche coloration avec la plus grande fidélité.

Ses types sont pris sur originaux dans les plus riches collections de l'Europe, notamment au Brittish Museum, à la Bibliothèque nationale de Paris, à la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, à l'abbaye de Parc à Louvain, à l'abbaye d'Averbode, à la bibliothèque d'Anvers, etc. L'artiste ornemaniste trouvera dans cet album un répertoire complet pour toutes les époques. L'archéologue regrettera peut-être de ne pas voir auprès de chaque lettrine l'indication précise du manuscrit dont elle est extraite.

Désormais, la librairie française ne devra plus

la saveur. Le bel album que nous annonçons est une des meilleures collections du genre qui ait encore paru. M. Séghers est un artiste distingué, qui a butiné en amateur dans les manuscrits anciens. Les reproductions qu'il nous présente, si elles n'ont pas toutes la délicatesse de lignes de leurs ravissants modèles, en reproduisent au

emprunter à l'étranger des collections de lettrines historiées dont les Anglais avaient eu jusqu'ici la spécialité. Il faut savoir gré à l'éditeur autant qu'à l'auteur d'avoir entrepris une publication dont le coût a effrayé tant d'autres. Grâce à l'essor que prend de nos jours l'étude des arts décoratifs, il sera, nous en sommes convaincu, récompensé de sa confiance.



Félicitons donc M. Séghers d'avoir mis aux mains des ornemanistes un recueil aussi pratique et à la fois aussi artistique: C'est un catéchisme calligraphique, fort utile aux peintres-décorateurs, aux compositeurs de modèles pour la lithographie et la xylographie, aux calligraphes et aux dessinateurs. L. C.

LE SURHUMÉRAL DES ÉVÊQUES DE TOUL, par le même, brochure in-8° de 16 pages.

Cette brochure établit 5 points : l'incertitude de l'origine du surhuméral, son existence dès le Xe siècle, sa forme très arrêtée au XVe, son symbolisme et son affectation aux seules messes pontificales. L. C.

SAINT CHARLES BORROMÉE, image en chromolithographie, format in-4°. Société Saint-Augustin, Bruges, prix : fr. 0,50.

Les éditeurs de la société Saint-Augustin nous présentent cette fois, non pas une image de sainteté, mais un portrait chromolithographié ; il est fait d'après la délicieuse peinture de Fitgino, et traité avec le coloris riche et harmonieux, avec le sentiment grave et pieux de l'ancienne école italienne ; il a tout le rendu d'une peinture à l'huile et toutes les touches du pinceau le plus exercé. Une figure aussi connue, aussi caractérisée, aussi belle que celle du grand archevêque de Milan était faite, en effet, pour tenter l'éminent artiste qui a déployé dans l'exécution du carton un talent si remarquable ; il a été dignement servi par un chromolithographe hors ligne.

Le Saint se présente en buste, revêtu du camail écarlate et coiffé de la toque de cardinal : vue de profil, sa puissante silhouette s'enlève doucement sur le jaune or d'un large nimbe, lequel se détache sur un fond vert terne, qui donne à l'ensemble de l'harmonie en même temps que du relief. La physionomie est sereine et pensive; l'œil profond, la bouche pleine de finesse, donnent un charme particulier et une expression pénétrante à cette figure anguleuse et puissante, l'une des plus inoubliables de toutes les figures historiques.

L. C.

SAINTE COLETTE, image grand format en chromolit. Soc. Saint-Augustin, Lille. Prix : fr, 0,50.

Nous avons de savants archéologues familiers à l'histoire et même à l'art si profondément pieux du moyen âge ; pour les incrédules comme pour les croyants les siècles chrétiens ont peu de mystères, et tel mécréant endurci disserte doctement des écrits des Pères, des usages liturgiques et du mobilier sacré. Parmi les artistes, même les plus modernes savent rendre l'archaïsme des anciens dans de savantes imitations.

Et pourtant après tant d'études vouées à l'art ancien, où est l'artiste qui possède en propre ce sentiment exquis, auquel les imagiers d'alors durent le charme puissant de leurs œuvres : cette candeur, cette naïveté, cette inspiration surnaturelle de leurs conceptions ; cette distinction du trait, cette grâce de la forme, cette suave et puissante expression des figures, cette grandeur de style obtenue sans effort ; ce profond mysticisme, qui frappent dans leurs compositions, idéalisées, mais en même temps vivantes, sereines douces et familières?

Cet artiste, il existe, et la Société de Saint-Augustin s'est donné l'heureuse mission de propager les produits de son crayon aussi fécond que modeste. Nous ne citerons pas son nom, qu'il aime de taire, et que son style imprime en d'innombrables images. Car il a son style à lui. Si son œuvre déjà colossale était tracée sur des parchemins séculaires, sur des vitraux patinés, sur des fresques ternies, nul n'hésiterait à l'inscrire

à l'actif d'un des plus grands artistes du moyen âge, doué d'un dessin plus correct que ses contemporains. Cette œuvre toutefois est empreinte d'un caractère personnel très accusé, qui reflète une âme pure, pieuse, bienveillante, et pleine de délicatesse.

Ces réflexions nous viennent à l'esprit pour la centième fois, mais plus vives que jamais, à la vue d'une composition qui reflète, plus que toutes les autres, la touche personnelle et exquise de ce maître. Il nous paraît avoir mis toute son âme dans la délicieuse image de sainte Colette que nous avons devant nous.

La réformatrice du Tiers-Ordre est à genoux devant un autel simple comme au cloître de Clarisses, sur une austère natte de paille, que foule son pied délicat et nu. Enveloppée dans les plis austères de la bure grise, serrée dans un noueux cilice, les mains jointes dans une attitude touchante de simplicité, elle élève, sans affectation, dans une ardente prière, sa figure fraîche et sereine, au profil agréable et noble, d'où s'échappe un regard profond et ému, dirigé vers le ciel. Là, sur une nuée de convention, lui apparaissent saint François d'Assise, dont les mains stigmatisées la bénissent et lui présentent la sainte Règle dont elle fut une si digne interprète ; et sainte Claire, qui, de ses mains voilées avec respect, tient l'ostensoir de la sainte Eucharistie. Ajoutez à cette scène un jeune agneau debout près de sainte Colette comme son attribut symbolique ; voyez l'ensemble se détacher sur le fond bleu le plus doux qui existe dans la palette d'un peintre; encadrez le tout d'une arcature polychromée de couleurs vives, et vous aurez la plus suave image que peut rêver un chrétien du XIIIe ou du XIXe siècle. L. C.

LE BIENHEUREUX JEAN BAPTISTE DE LA SALLE. Image chromolithogr., format livre de prière. Soc. St-Augustin, Lille.

L'image que la Société de Saint-Augustin vient d'éditer si à propos au moment des grandes solennités pendant lesquelles l'Institut des Frères vient d'honorer son fondateur récemment béatifié, devait nécessairement être traitée avec une certaine ressemblance de portrait.

Cette image représente le grand instituteur du peuple à la fleur de l'âge dans l'exercice laborieux de l'enseignement qu'il prêcha par l'exemple. Un gracieux groupe d'enfants, en costume du temps, l'entoure et prête à ses leçons une attention captivée.

La pureté, la netteté et la sobriété du trait, que rehaussent le modelé des figures et la fraîcheur du coloris, donnent du style à cette scène pleine de vérité qui se détache sur un fond et l'encadre dans une arcature d'un caractère très décoratif.

MODÈLES DE BRODERIES, GENRE MOYEN AGE, recueil trimestriel. — 1re Série, 40 pl. chromo, — prix 5,00, Société Saint-Augustin, Lille.

Ceux qui, dans nos colonnes, ont suivi avec intérêt les notices que nous aimons à consacrer à la broderie religieuse, et surtout les travaux si entendus et si pratiques de notre collaborateur M. L. de Farcy, auront plus d'une fois souhaité ce que nous leur annonçons aujourd'hui, c'est-à-dire la publication d'un choix bien assorti de modèles de broderies de bon style, que puissent imiter les artistes si nombreux qui s'adonnent aux travaux patients et délicats de l'aiguille, soit dans le cloître, soit dans les salons, soit dans les ateliers.

Broderie au *coton* de couleur sur *linge*, broderie au *fil de soie* sur *soie* ou sur *drap d'or*, *tapisseries* sur canevas, etc., tous ces genres si cultivés de nos jours, manquent généralement d'une qualité qui leur est essentielle, le *style*. Il suffit de répandre de bons modèles pour produire dans cet art, une révolution et un progrès extraordinaires. C'est l'entreprise qu'annonce la Société Saint-Augustin en des termes que nous croyons devoir reproduire :

« Aux *grandes dames* qui veulent charmer leurs loisirs d'une manière artistique.

Aux *personnes pieuses* qui s'emploient volontiers à l'embellissement des saints autels.

Aux *demoiselles* qui désirent s'exercer aux plus délicats travaux de l'aiguille.

Aux *religieuses* qui s'appliquent à la confection des vêtements sacerdotaux.

Aux *pieuses zélatrices* de l'œuvre des *églises pauvres*.

Aux *artistes* friands de bons modèles.

Aux *ateliers* qui confectionnent la broderie religieuse et civile.

Aux *familles*, aux *écoles*, aux *communautés*.

Nous présentons une collection de modèles de broderies, choisis parmi les plus beaux et les plus pratiques dans les cartons d'un grand artiste qui préside dans son pays, aux destinées de l'art religieux.

Remarquable dans la pureté du style, irréprochable quant aux convenances liturgiques, ils peuvent servir de types au point de vue du bon goût.

Nous convions tous les amis de *l'art chrétien* à nous aider à la répandre. Ils peuvent être assurés que par là-même ils contribueront sérieusement à épurer le goût public et à réaliser de grands progrès dans un art qui n'a pas encore autant que les autres profité des études archéologiques modernes et du puissant développement imprimé de nos jours à tous les arts. — Prix du recueil, les 4 livraisons — 5,00. — Prix des patrons, la série 1,00. »

Nous avons sous les yeux la première livraison de cette intéressante collection. Elle est vraiment attrayante ; la série annoncée est entièrement consacrée à la broderie sur linge : nappes d'autels et de communion, pales, aubes, etc., sans exclure la broderie artistique sur linge

domestique. Elle fera désirer la suite promise pour les années suivantes dans laquelle figureront les broderies des vêtements sacerdotaux en soie et laine. Les éditeurs se proposent de donner ensuite les oriflammes et bannières, les orfrois historiés, etc., etc.

Nous félicitons les éditeurs d'avoir su produire ces modèles utiles à tant de monde à un prix modeste, qui en rend la propagation aisée, et surtout d'en avoir rendu l'usage tout à fait pratique en mettant à la disposition des exécutants des patrons qui reproduisent les tracés en grandeur, imprimés sur papier léger à travers lesquels on pourra broder à fond perdu. L. C.

LE MONT SAINT-MICHEL par Dubouchet, père et fils, plaquette de 73 pp. in-4° 12 eaux-fortes. Paris, Plon et Nourrit, prix 25 francs.

Le beau Mont Saint-Michel, dont Paul Féval a si bien dit l'histoire émue, que M. Corroyer a décrit en un livre auquel il doit une bonne part de sa notoriété, exercera encore bien des talents: c'est une veine inépuisable. Après le fervent et pieux historien, après le savant architecte, voici venir des touristes joyeux, des amateurs délicats, qui y exercent leur talent moins grave, et y puisent la matière d'une plaquette de haut luxe. Déjà le Mont et son abbaye avaient été dessinés et gravés sur toutes leurs faces, mais on trouve ici des points de vue nouveaux, plus séduisants pour le touriste, friand de ce que l'on pourrait appeler les épisodes dans le monument, et de certains coins et recoins d'un pittoresque plus vif que l'ensemble : tel est : *un coin de la salle des Chevaliers*, d'une ravissante perspective. Un épisode, non plus monumental, mais vivant et poignant, nous est offert dans cette jolie planche intitulée: *sur la grève*, ou l'on voit charrette, bêtes et gens surpris par l'*enlisement* se presser à travers le flot qui monte, sous une nuée noire, loin du Mont qui émerge des eaux et se découpe sombre sur l'horizon, seul encore lumineux. Dans cet écrin artistique on a intercalé quelques lignes pour expliquer les gravures. Le texte, pas plus que l'illustration, ravissante il est vrai, ne se ressent des grandes et austères beautés du Mont Saint-Michel; écrivain et dessinateur ont regardé la maison de l'archange et son rocher d'un œil fin, mais sec, et l'ont vu sans émotion, comme on voit un beau paysage. Ainsi que le dit un écrivain du *Polybiblion*, « leur œuvre a le cachet artistique du XIXe siècle. Mais elle n'a pas ce qu'il faut pour comprendre et faire comprendre le Mont Saint-Michel : le sentiment chrétien. Ce livre ne respire pas une passion sectaire, certes non ; et à part trois mots, il eût pu être signé par un catholique fervent. Mais ce que celui-ci y eût mis, c'eût été le souffle catholique. C'est le Mont Saint-Michel laïcisé, qu'on trouve dans ces belles gravures. Mais est-ce là véritablement une *page de missel* que cette jolie eau-forte du commencement qui ne déparerait pas un livre de M. Uzanne et qu'on pourrait intituler *Blue Devils ?* Quelle page ou quelle gravure nous dit la sainteté et l'héroïsme du Mont? On la cherche en vain. Il n'y a que des légendes, des jovialités, des admirations d'hommes de goût. Mais il n'y a pas la note émue d'un chrétien, pour relever et achever la compréhension artistique de la merveille de France. » L. C.

Périodiques.

CRONACHETTA MENSILE DI ARCHEOLOGIA DEL PROF. ARMELLINI, Rome, in-8°.

1. *I sepolcri cristiani dell' antica necropoli di Cartagine* (p. 84-85). Les fouilles de Gamort ont mis à jour de nombreuses inscriptions chrétiennes, analogues à celles de Rome. En voici un exemple du IVe siècle :

SECVN*dinus*
FIDEL*is*
VICXIT *annos... depositus*
IIII KAL. NO*vembres*.

Fidelis est une expression propre aux épitaphes carthaginoises. M. Tardieu en a donné deux, extraites d'Utique (*Voyage en Italie et en Tunisie*, p. 13) :

✠
CANDI DA FIDELI S IN PACE

AMANTIA MATER FIDELIS IN PACE

✠

2. *Un gruppo di martiri ignoti scoperto nel cimitero di Priscilla* (p. 88-90). M. de Rossi a découvert dans le cimetière de Priscille, à Rome, trois inscriptions, où la lettre M apparaît pour la première fois ; il la traduit *martyr*, d'où résulte que tous les martyrs n'ont pas été inscrits au martyrologe.

..... RI. ET MM *(Sorori et martyribus)*
EI
SILVIN. FRT *(Silvinus frater)*
VERIC M VNDVS *(Vericundus martyr)*
M ZOYCTINOC.

M. de Rossi traduit ce nom grec *Justinus*. Il est à remarquer que dans le *Martyrium* de Poi-

tiers on a trouvé, gravé sur un sarcophage, le nom du martyr SOSTANOS, qui ne diffère guère du précédent. X. B. DE M.

LA SCIENCE CATHOLIQUE, Paris, Delhomme, revue mensuelle, in-8°.

La science est à l'ordre du jour : un organe qui lui est spécialement voué a donc par lui-même grande chance de succès. Mais toute science n'est pas bonne, ni traitée au point de vue religieux. Aussi la nécessité d'une revue inattaquable sous le rapport de l'orthodoxie, s'imposait-elle rigoureusement. La *Science catholique* est arrivée à sa seconde année d'existence et sa lecture est des plus instructives, tant par les sujets choisis que par leur variété et leur opportunité. On est ainsi tenu au courant de tout ce qui se publie en ce genre et en toute circonstance ; c'est la pensée même de l'Église qu'on a sous les yeux, soit pour guider, soit pour rectifier. Théologie, exégèse, philosophie, s'y trouvent associées à l'histoire et à l'archéologie.

Nous y retrouvons avec plaisir les noms de deux de nos collaborateurs, chargés spécialement de résumer et de vulgariser ce qui est de leur compétence.

M. Paul Allard a accepté la rédaction du *Bulletin d'archéologie chrétienne* et il s'en acquitte en maître. Dans le n° de février, à propos de quelques publications, il décrit la « découverte de la maison des martyrs saints Jean et Paul, à Rome », qui vient en confirmation de leurs actes ; énumère « les représentations de martyres dans l'ancien art chrétien », au IVe siècle, après la persécution qui ne les admettait pas ; parle d'une « sculpture représentant le baiser de Judas », sur un sarcophage du IVe siècle, exhumé à Rome, ce qui lui permet de donner la liste de tous les monuments d'art primitif où cette scène est figurée ; montre le christianisme conservateur des œuvres les plus marquantes de l'art païen, *artis pretio non divinitate metienda ;* éclaire « la topographie de Rome au moyen âge », en insistant surtout sur les titres presbytéraux, qui correspondent à nos paroisses et sur les diaconies, établissements de charité, qui ont conservé un certain nombre de monuments antiques ; enfin fait la statistique des églises de Rome, qui de 800 sont tombées à 452, dont 51 dédiées au Sauveur et 163 à la Vierge.

A M. Douais incombe le *Bulletin d'histoire*, qui suppose une grande érudition. L'auteur y passe successivement en revue, la *Doctrina duodecim apostolorum*, brillamment étudiée dans le *Monde* par M. Vigouroux ; le *Manuel de l'histoire de l'Église, à l'usage des étudiants*, par le Dr Kraus, qui est un archéologue célèbre ; les *Mémoires sur d'anciens sacramentaires*, par M. Léopold Delisle, ouvrage d'une haute portée liturgique, qui va « depuis l'époque mérovingienne jusqu'à la fin du XIe siècle » ; les *Tropes* de L. Gautier et enfin les deux volumes de *Mélanges d'art et d'archéologie* que j'ai publiés en collaboration avec M. Palustre, sur les trésors de Trèves et du Limousin. Je ne puis qu'indiquer ces comptes-rendus, qui renseignent sur les ouvrages de valeur et en même temps, présentent de judicieuses observations sur leurs lacunes ou défauts.

M. Waffelaert a eu l'excellente pensée de rédiger un *Bulletin pratique des décisions des Congrégations romaines*. Dans la livraison d'avril, deux décisions de la Congrégation des Rites offrent une application immédiate. Le 3 décembre 1887, il a été décidé qu'on ne pouvait introduire à l'église que les seules bannières des *confréries* (non des corporations), ayant préalablement reçu la bénédiction et que cette bénédiction, au lieu de s'étendre à toutes sortes de bannières, est restreinte à celles des sociétés approuvées par l'ordinaire et portant des signes religieux, sans emblèmes répréhensibles. Le 17 janvier 1887, la même Congrégation déclare ne pas s'opposer à l'exposition des statues en carton-pierre.

Le 1er avril 1887, la S. C. des Indulgences permet d'attacher des indulgences aux statues en *carton-bois*, à cause de leur résistance, qui en garantit la durée.

Dans la livraison de juin, M. Paul Allard consacre son *bulletin* aux « découvertes dans la catacombe de Priscille », faites par M. de Rossi ; « à l'amphithéâtre de Lyon », récemment déblayé, sur la colline de Fourvière et où furent mis à mort tant de martyrs l'an 177, « entr'autres sainte Blandine » ; aux images de la sainte Vierge (1) dans les catacombes « et au delà », car la dernière est du IXe siècle, à propos du docte ouvrage de M. Liell, écrit en allemand ; à mes « études iconographiques sur sainte Cécile », éditées par la *Revue de l'Art chrétien* et enfin aux « Poteries chrétiennes de Carthage », dont l'iconographie symbolique est analogue à celle de Rome, croix, colombe, agneau, poisson, cheval.

M. Douais, au mois de juillet, a discouru longuement des travaux récents sur les papes et Jeanne d'Arc. Me permettra-t-il d'y ajouter un utile complément, accessoire il est vrai, mais qui a son importance, là où les moindres détails ne doivent pas être négligés, principalement en vue de la littérature du sujet ?

Mgr Chaillot publie, depuis plusieurs mois, sur

---

1. Nous avons sur ce sujet si attachant un opuscule de M. Mariano Armellini, intitulé *Notizie storiche intorno all'antichità del culto di Maria vergine*, Rome, Ciotola, 1887, in-8° de 39 pag., avec une chromolithographie représentant deux fresques des cimetières de Priscille et des Saints-Pierre et Marcellin.

la couverture des *Analecta juris pontificii*, le sommaire, par ordre chronologique, des « lettres et bulles des papes contenues dans les vingt-quatre volumes » in-folio de ce savant recueil, qu'il dirige avec tant de persévérance. Nous espérons bien que cette analyse entrera dans la *Table générale* en préparation, autrement elle serait d'une utilité trop restreinte.

Le portrait de Jeanne d'Arc, publié par M. Wallon, est loin d'être authentique, surtout à l'endroit du nimbe. Il n'y a pas lieu d'insister sur l'appoint qu'il pourrait apporter au *culte* de la Pucelle (1).

Le *Giornale araldico*, qui s'édite à Pise, a donné deux documents sur l'origine de Jeanne. M. de Crollalanza, s'appuyant sur une poésie du XVIe siècle, la dit issue de la famille Ghislieri, qui a fourni à l'Église le pape saint Pie V et italienne par ses ancêtres ; un breton a combattu cette thèse, d'une façon qui ne peut être contredite (2).

M. de Braux a inséré dans le *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, puis tiré à part, un article intitulé : *Trois oraisons pour la délivrance de Jeanne d'Arc* (Nancy, Crépin, in-12, de 3 pag.), lesquelles sont empruntées à un Nécrologe de la ville de Grenoble.

Enfin les *Annales de la Société d'émulation des Vosges*, 1888, p. 113, donnent une liste de dix ouvrages qui ont paru sur Jeanne d'Arc depuis 1884.

X. B. DE M.

MISCELLANEA FRANCESCANA DI STORIA, DI LETTERE, DI ARTI ; Foligno, 1887, in 4°.

La 6e livraison du tome II contient le catalogue des « Codici francescani della bibliotheca Malatestiana di Cesena ». Voici les signatures de plusieurs de ces manuscrits :

Livres de chœur : « Ego Fr. Johannes Luchensis, ord. fratrum minorum, ex provincia Tusciæ oriundus, præsentis voluminis opera scripsi propria manu atque notavi, anno Dni 1455. Quapropter obsecro fratres meos in Christo Jhesu, ut pro me peccatore sitis apud Deum piissimi intercessores ».

Trattato secondo le regole di S. Bonaventura : « Compito e el libro che a nome *Fior novello a honore e laude de messer Jesu Christo.* Amen. Zulian de' Bajocchi, fiolo che fo de maistro Francescho Barbero, citadino de Verona, de la contrà de S. Pero in Carnalo, scrisse al di 30 de Zenaro 1455 ».

Tractatus de vita et morte religiosi viri Galeoti Roberti de Malatestis, tertii ordinis S. Francisci (XVe siècle) : « Io Benedetto di messer nutio scrissi ».

Tractatus de mortuis : « Et sic sit finis hujus operis totius scriptæ per me Nicolaum Nicolai de Alemania, pro religioso et devoto fratre Domino Joanne de Fano, ordinis beati Francisci, 1433. »

Cette utile publication renferme aussi d'intéressants renseignements. J'en choisis trois :

L'architecte Sacconi signale un portrait de Dante, qui a été sculpté dans la première moitié du XVe siècle, au montant gauche de la porte de l'église Saint-François, à Ancône.

A Bevagna, dans l'église de Saint-François, on voit la pierre sur laquelle se tint saint François d'Assise quand il prêcha aux oiseaux. Elle est authentiquée par ce distique du XVIe siècle :

Predicat hic avibus simplex Franciscus et istum
In pede Seraphico sanctificat lapidem.

J'appelle particulièrement l'attention sur les *laude spirituali* ou Noëls, publiés d'après un manuscrit du XIVe siècle, qui est à la bibliothèque de Plaisance. La poésie va d'accord avec l'iconographie du temps.

X. B. DE M.

1. La cause est introduite à Rome. Or une des formalités à remplir est la constatation de l'observation du décret *de non cultu*. Comment s'y prendra-t-on pour justifier les vitraux des églises de Chinon, de Nancy, d'Orléans, etc. ? Trop de zèle peut nuire à la meilleure des causes.

2. *Dissertation sur Jeanne d'Arc, dite la Pucelle d'Orléans*, par A. de Couffon de Kerdellech; 1888, n° 12, p. 181-184.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Baye (Bn J. de). (*) — Croix lombardes trouvées en Italie. — In-f°, de 17 pp. et 2 pl. Paris, Lévy.

Compte-rendu du 53e congrès archéologique de France tenu a Nantes en 1886. — Un vol. in-8° de LIII-479 pp. de 44 pl. et figures. Caen, H. Delesques.

Corroyer (E.). (*) — L'Architecture romane, — Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. — In-8°, 520 pp. 190 gravures. Quantin, 1888. Prix : 3 fr.

Cougny (Gaston). — L'Enseignement professionnel des Beaux-Arts dans les écoles de la ville de Paris. — In-8°, de IV-332 pp. Paris, Quantin.

Delisle (L.). (*) — Mémoire sur d'anciens sacramentaires. — In-4°, de 366 pp. avec un album in-f°. Paris, Impr. Nat., 1886.

Dewez (l'abbé). (*) — Histoire des SS. Pierre et Marcellin conservée a l'abbaye d'Hasnon. — In-8°, de 716 pp. et 1 pl. Société St-Augustin, Lille.

Dony (P.). (*) — Monographie des sceaux de Verdun (Meuse), avec les documents inédits qui s'y rapportent. — 1 vol. in-4°, de 84 pp., avec 4 pl. Verdun, Ch. Laurent, 1886.

Dubouchet. (*) — Le Mont Saint-Michel. — In-4°, plaquette de 73 pp., 12 eaux-fortes. Paris, Plon et Nourrit, Prix : fr. 25,00.

Duc (l'abbé P. E.). (*) — Inventaire du trésor de la vénérable église prévotale du Grand Saint-Bernard, dressé en 1666. Avec le concours de Mgr X. Barbier de Montault. — Broch. in-8°, de 19 pp. Turin, imp. La Carenne, 1888.

Fisenne (L. de). (*) — L'art mosan du XIIe au XVIe siècle. — In-f° 4e et 5e livr., pl. 21-52. Tilleur.

Gélis-Didot (P.) et **Laffillée** (H.). (*) — La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. — In-f°, 1-20 pp. 10 pl. 1re livr. Paris, librairie des impr. réunies. Prix : fr. 30,00.

Gélis-Didot et **Grassoreille** (G.). (*) — Le chateau de Bourbon-L'Archambault. — In-4°, de 100 pp. avec 12 planches et quelques vignettes dans le texte. Paris, Chamerot, 1887.

Germain (L.). (*) — La croix émaillée du musée historique de Lorraine. — In-8°, de 17 pp. et 1 pl. (Extrait de la *Gazette archéologique.*)

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue.*

Les mélodies liturgiques, recueil de fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant liturgique grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiées par les RR. PP., bénédictins de Solesmes. — In-4°, par livr. trimestrielle de 16 pp. Solesmes, impr. de Saint-Pierre. Prix : fr. 20,00.

Linas (Ch. de). (*) — Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux. — In-8°, VIII-399 pp. avec fig., t. III. Paris, Klincksieck. Prix : fr. 20,00.

(*) — Modèles de broderie genre moyen age. — Album in-4°, chromolithogr. en 4 livraisons de 10 pl. chacune. Société de Saint-Augustin, Lille. Prix : fr. 5,00.

Montault (Mgr X. Barbier de). (*) — Les inventaires et comptes de la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre du Querroy a Limoges. — Broch. in-8°, de 40 pp. du R. P. et 3 pl.

Le même. (*) — Le surhuméral des évêques de Toul. — Broch. in-8°, de 16 pp.

Müntz (E.). (*) — Histoire de l'art pendant la Renaissance. — Italie. — Les primitifs. — Paris, Hachette, 1888.

Robert (Karl). — Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, canons d'autel, images et gravures selon la méthode des anciens, d'après les documents du moine Théophile et selon les procédés modernes, d'après les meilleurs artistes-peintres imagiers et enlumineurs. — In-4°, de 104 pp. Paris, Meusnier. Prix : fr. 4,50.

Ravaisson-Mollien (C.). — Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci. — In-8°, de 16 pp. et pl. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur.

(*) — Sainte Colette. — Image, gr. format, en chromolithograpie. Société Saint-Augustin, Lille.

Séghers (L.). (*) — Trésor calligraphique, recueil de lettrines, extraits des bibles, missels, etc., de l'époque de moyen age et de la renaissance. — Petit in-f°, de 50 pl. chromolithogr. Prix : fr. 60,00 (1).

Le même (L.). — Alphabets antiques, extraits de missels et bibles, etc., d'après les manuscrits du XIe au XIXe siècle. — Album lith. Ibid. Prix : 50 fr. les 25 exemplaires.

Touzery (l'abbé J.). (*) — Étude théorique et pratique du plain-chant. — Paris, Gaume. Prix : fr. 0,60.

Trémoille (Duc de la). (*) — Inventaire de François de la Trémoille, 1542 et comptes d'Anne de Laval. — In-4°, de 214 pp. Nantes, Grimaud, 1887.

Yriarte (C.). — Paul Véronèse. — In-4°, de 80 pp. avec 43 grav. Paris, libr. de l'Art. Prix : fr. 3,50.

1. Agent pour la France, André Daly, fils et Cie, Paris.

Allemagne et Autriche.

Bode (Wilh.). — Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin. — In-8°, de VIII-300 pp. et 43 fig. Berlin, Spemann. Prix : fr. 13,25.

Dürer (Alb.). — Vier Holzschnittfolgen, phototypisch nachgebildet in der Grösse der Originale, mit ausführlichem Text. — In-f°, de 8 pp. et 58 pl. Charlottenburg-Berlin, Helios. Prix : fr. 60,00.

Ewerbeck (Franz). — Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenstænden der Architektur und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen. — In-f°, Fasc. XVII-XVIII, t. III, de 10 pp. et 24 pl. Leipzig, Seemann. Prix : fr. 11,00.

Frimmel (Dr Th.). — Quellenschriften fur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. I. Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno), Text und Uebersetzung. — In-8°, de XXX-126 pp. Wien, C. Græser. Prix : fr. 3,25.

Hampel (Dr Jos.). — Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte. — In-8°, de 45 pp. et 23 pl. Budapest, Kilian. Prix : fr. 3,25.

Neuwirth (Dr Jos.). — Geschichte der christlichen Kunst in Bohmen bis zum Aussterben der Premysliden. — In-8°, de V-493 pp. et 125 fig. Prag, Calve. Prix : fr. 13,50.

Niedling (A.). — Bucher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten, in historischer Darstellung, das 9 bis 18. Jahrh. umfassend. — In-f°, de 8 pp. et 30 pl. Weimar, B. F. Voigt. Prix : fr. 16,00.

Tischler (Dr Otto). — Eine Emailscheibe von Oberhof und kurzer Abriss der Geschichte des Emails. — In-4°, de 24 pp. Berlin, Friedländer et Sohn. Prix : fr. 1,50.

Belgique.

Busschaert (P.). — Anciens Noëls. — Chants de Noël, mélodies populaires anciennes, notées et harmonisées pour piano ou harmonium et chant. — Douze chants. Le n°, édition de luxe, fr. 0,50 ; édition ordinaire, fr. 0,25 ; les 12 numéros, réunis dans un élégant portefeuille, orné de chromolithographies sur les plats, fr. 6,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié percaline. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Prix : fr. 10,00. Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Monographie de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, a Tournai. — Par un membre de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc. Prix : fr. 0,40.

Fuzet (Dr). — Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. — Prix : fr. 0,50.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié percaline. Prix : fr. 3,00.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierres de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Prix : fr. 40,00.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00 ; Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00.

Reynen (A.). — Un triptyque historique. — Broch. in-8°, de 34 pp. avec 1 pl. Anvers, Doux, 1887.

Soil (Eug.). — La restauration de l'art chrétien en Belgique. — In-12. Prix : fr. 0,25.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Prix : fr. 25,00.

Van Caster (G.). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié percaline. Prix : fr. 2,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié percaline. Prix : fr. 3,00.

Italie.

Bertolotti (A.). (*) — Notizie e documenti sulla storia della farmacia e dell' empirismo in Roma. — In-12, de 24 pp. Rome, tip. Aldina, 1888.

Carotti (Giul.). — Pitture giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso (Lombardia) ; saggio critico. — In-8°, de 32 pp. Milano, G. Prato.

Guasti (Ces.). — Il pergamo di Donatello pel duomo di Prato. — In-4°, de 30 pp. et pl. Firenze, Mariano Ricci. Prix : fr. 5,00.

(*) — La filosofia, la storia e le lettere nel concetto di Leone XIII. — Turin, Typ. Salésienne.

(*) — Miscellanea Francescana di storia, di lettere, di arti. — In-4°. Foligno, 1887.

L. C.

Chronique. — CONGRÈS DE LILLE. - Les rites funéraires. MUSÉES ET BIBLIOTHÈQUES ; vol au musée de Carthage et nouvelle acquisition ; nouvelles salles du musée de Cluny ; acquisitions de la bibliothèque royale de Belgique en Angleterre. — NOUVELLES : Mont-Saint-Michel ; législation ; restaurations ; fouilles ; travaux artistiques. — VENTES de tapisseries au château du Plessis-Macé.

Congrès.

ES catholiques du Nord, qui ont créé l'œuvre des Congrès catholiques et qui la soutiennent si vaillamment, ont tenu, à la fin de novembre, leur session annuelle dans laquelle, malgré les malheurs du temps, la Commission de l'*Art chrétien* trouve toujours une place honorable. Monseigneur Dehaisnes la présidait ; c'est dire que ses séances ont offert au public restreint qui les a suivies l'utilité d'un sérieux enseignement et le charme qu'on éprouve toujours à entendre un causeur aussi disert et aussi gracieux. A ses côtés, avaient pris place, MM. L. Cloquet, secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*, vice-président, l'abbé Leuridan, secrétaire, et l'architecte P. Vilain, secrétaire-adjoint.

Le président a constaté les progrès continus que fait l'enseignement et l'étude de l'archéologie religieuse. Un nouveau document, relatif à cet ordre d'idées, a réjoui la Commission : c'est un mandement de Monseigneur l'évêque d'Aire et Dax, ordonnant que, dans les conférences ecclésiastiques de son diocèse, il soit dressé une statistique religieuse et monumentale de toutes les paroisses. Si cet exemple était suivi généralement, on réaliserait d'une manière sérieuse et relativement rapide, du moins sur le terrain ecclésiastique, le relevé des richesses d'art de la France, que le Comité des travaux historiques a eu la bonne pensée d'entreprendre, mais semble impuissant à poursuivre. Il est décidé de faire des démarches auprès de Mgr Dennel, pour signaler à Sa Grandeur cette heureuse initiative, qui pourrait peut-être trouver des imitateurs en Artois et dans les autres diocèses. On sait qu'un cours d'archéologie est déjà établi dans le séminaire d'Arras comme dans celui de Beauvais. La Commission se réjouit d'apprendre de la bouche d'un ecclésiastique présent qu'il en est de même à Cambrai.

M. J. De Coussemaker lit un travail intéressant de M. le curé de Flètre sur les travaux faits dans son église, et sur les richesses d'art relativement nombreuses et considérables qu'elle renferme. Citons notamment le bas-relief funéraire de Barbe de Sart (1543), œuvre d'une perfection et d'une délicatesse dignes des plus grands maîtres de la Renaissance. On y remarque aussi un tabernacle en tourelle, des pierres tombales curieuses et d'anciens vitraux. Dans une notice que nous analysons plus haut, Mgr Barbier de Montault signale dans les vitraux de cette église, une des rares représentations anciennes de l'Immaculée Conception. A propos de la conservation des pierres tombales, M. Cloquet exprime sa conviction qu'il faut leur trouver dans le pavement de l'église un emplacement qui les dérobe aux pieds des passants et à l'usure, plutôt que de les relever verticalement contre les murs, ce qui enlève leur expression artistique aux effigies couchées et nuit souvent aux lignes architecturales.

Le même membre expose à grands traits, le plan d'une étude qu'il propose à la Commission sur les funérailles et les sépultures au point de vue artistique. On adopte sur sa proposition, la conclusion suivante : — « La Commission émet le vœu, qu'il soit présenté l'année prochaine un travail sur les améliorations que l'on pourrait apporter dans la forme extérieure des funérailles religieuses, au point de vue de l'art chrétien et des convenances liturgiques ; étudier les meilleures dispositions à adopter pour la chambre mortuaire, la chapelle ardente, la bière et le poële, le convoi funèbre, le corbillard, le catafalque, le décor de l'église, les sépultures et tombeaux, les emblèmes funéraires, etc. »

Dans une seconde séance, M. l'abbé Leuridan fait connaître l'important retable polyptyque de Wattignies, daté de 1588, dont nous nous occupons plus haut. Puis Monseigneur Dehaisnes tient l'assemblée sous le charme de sa parole et de son érudition prodigieuse en faisant la description et l'histoire du fameux polyptyque de l'abbaye d'Anchin conservé à Douai, dont, on le sait, l'existence et les origines ont naguère été révélées au monde savant par Mgr Dehaisnes lui-même.

La session se clôture par une intéressante communication de MM. Dehaut et Champigneul. On sait avec quel zèle généreux M. Dehaut, maire de Bouvines, a contribué à la reconstruction d'une église élevée sur l'emplacement

de la chapelle de Saint-Pierre, où Philippe-Auguste pria avant la bataille de Bouvines. Épris de la gloire qui rejaillit sur l'humble cité par la victoire providentielle remportée par la Fille aînée de l'Église sur les ennemis de la foi dans ce lieu mémorable, M. Dehaut et ses collaborateurs ont conçu un projet patriotique et généreux, qu'un éminent artiste verrier, M. Champigneul, a déjà commencé de mettre à exécution avec un rare talent. Il s'agit d'orner les nombreuses et vastes fenêtres de la nouvelle église de vitraux historiques retraçant les épisodes de la bataille de Bouvines. Les cartons très bien dessinés de cette œuvre considérable, ont été en partie soumis à l'assemblée. Ils ont valu des compliments à leur auteur et des félicitations très vives au premier donateur, qui rencontre du reste des appuis chaleureux jusque dans les régions officielles. Une commission s'est formée pour patronner l'entreprise, commission qui comprend des personnages du parti républicain le plus avancé et jusqu'au juif Rothschild.

M. Cloquet, secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*, tout en rendant hommage aux généreuses intentions des initiateurs de cette œuvre ainsi qu'au talent distingué de son auteur, a revendiqué les droits, méconnus dans cette occasion, de principes auxquels on ne peut soustraire une œuvre d'art appelée à jouer un rôle prépondérant dans la décoration d'un édifice qui, malgré les grands souvenirs historiques qu'il évoque, est avant tout le sanctuaire de la divine Eucharistie, le lieu du recueillement et de la prière liturgique. Il a rappelé qu'une tradition bien des fois séculaire, interrompue seulement en des temps néfastes, et reprise de nos jours d'une façon générale, avec l'approbation de l'Église, a établi des règles formelles et éminemment respectables, qui enferment l'artiste chrétien, au point de vue de la composition, dans un champ bien limité, quoique assez vaste pour que le génie même puisse s'y mouvoir à l'aise. Or, ces règles s'opposent absolument à ce que la décoration picturale s'inspire d'un sujet exclusivement historique et profane, comme dans le cas présent, car il s'agit de dérouler les épisodes d'une bataille dans treize vastes verrières qui font de la nouvelle église de Bouvines une sorte de lanterne. C'est ouvrir la porte à un abus, qui, l'esprit du siècle et les subsides officiels aidant, pourrait amener les chrétiens à séculariser eux-mêmes leurs églises, à la grande joie d'Israël. *Timeo Danaos et dona ferentes.*

LES idées que nous avons émises au congrès de Lille au sujet des abus qui marquent les funérailles chrétiennes ont été développées avec un singulier à-propos et avec un grand talent, par un des rédacteurs du *Monde*, dont nous croyons devoir reproduire l'article :

« L'immense fortune de Mme la duchesse de Galliera, la largesse vraiment royale de ses dons et de ses aumônes, ont impressionné et même passionné le public que l'éclat de l'or fascine toujours et que les magnificences de la charité émeuvent et déconcertent.

En revanche, on peut se demander si, dans l'éblouissement que lui causent tant de millions évoqués, ce public enthousiaste et futile a pu se recueillir assez pour se rendre un compte exact de la portée — chrétienne et sociale — de l'une des dernières volontés exprimées par l'illustre défunte.

La réponse ne saurait être douteuse, la disposition testamentaire dont il s'agit n'étant point de celles qui attirent l'attention de la foule. Elle est d'allure trop modeste, trop effacée ; le parfum d'humilité qui s'en dégage est trop délicat pour être perçu par le plus grand nombre. « Ni catafalque, ni tentures, ni fleurs, ni couronnes »; tel est, en substance, l'ordre suprême et formel laissé par Mme de Galliera relativement à ses funérailles. Toute la presse l'a reproduit sans le commenter ; le gros du public l'a lu sans le comprendre. Dans cette clause insolite du testament de la duchesse, beaucoup n'ont vu qu'un caprice de millionnaire, tous y ont senti une déception. Ils espéraient un spectacle, ils n'ont trouvé qu'une leçon. Une leçon de convenance, de modestie et de dignité vraie devant la mort. Jamais protestation contre les abus de la mise en scène funèbre ne fut plus autorisée ; jamais surtout elle ne fut plus opportune.

En se démocratisant, le luxe n'a pas seulement envahi les plus humbles foyers, son despotisme s'étend jusqu'à la fosse commune, en passant par la chambre mortuaire. Les vivants ne lui sont pas seuls soumis ; les morts eux-mêmes restent ses tributaires. Tous, tant que nous sommes, nous en avons eu la preuve sous les yeux — sinon toujours, du moins trop souvent. Le deuil n'est pas plus tôt entré dans une maison qu'aussitôt nous voyons les proches, les amis, les simples relations se mettre en mouvement, s'empresser... Où vont toutes ces douleurs affairées? Est-ce à l'église, afin d'y prier, dans quelque chapelle solitaire, pour le repos de l'âme qui vient de paraître devant son juge? Est-ce auprès du prêtre pour lui demander une messe, — cette prière des prières, cette reproduction sacramentelle très sainte, très réelle et très efficace de ce sacrifice du Calvaire qui a sauvé le monde, qui sauve, chaque jour, tant d'âmes en détresse ?... Non. Ces amis, ces proches sont tout simplement entrés dans une boutique et là, consultant beaucoup moins leurs regrets et leur bourse que leur vanité, ils commencent la série des emplettes, bouquets de tous les formats, couronnes de tous les diamètres, croix de toutes les dimensions, en fleurs naturelles ou artificielles; médaillons abritant, sous leur verre bombé, quelque saule romantique qui pleure sur une stèle ; immortelles jaunes, ou mieux encore rouges, blanches, bleues, — car la politique, qui ne va plus à l'église, est très fidèle aux cimetières... Tous ces objets funèbres peuvent varier de prix ou d'aspect, suivant le milieu social; ils ont du moins ce point commun de ressemblance : l'exagération. J'ai connu des ménages d'ouvriers, où le nécessaire n'était pas toujours assuré, qui consacraient à l'achat d'une couronne en perles le salaire de plusieurs journées. J'ai vu de petits commerçants besoigneux engager au Mont-de-Piété tout ce qui, chez eux, pouvait être accepté comme gage et jusqu'à leur alliance... Et cela, pour cette raison, qui les renferme toutes et qui se résume ainsi. — « Que dirait-on de nous dans le quartier !... » On n'a plus le courage de la pau-

vreté aujourd'hui. On est de l'avis du vieil avocat Pathelin : « Pauvreté n'est pas vice : c'est bien pis ! »

C'est cette même préoccupation de paraître, ce même souci de la galerie, que nous retrouvons à tous les degrés de l'échelle sociale. C'est pour leur obéir que, dédaignant les humbles fleurs d'hiver on demande aux jardins de Nice, aux serres chaudes des horticulteurs suburbains, les plus beaux spécimens de leurs cultures intensives. Est-il bienséant, je demande, pour peu qu'on appartienne à un certain milieu, de se faire représenter devant un lit de mort, — lorsqu'on est en décembre ou en janvier, — autrement que par des bouquets et des couronnes où les boutons de roses rares alternent avec les violettes de Parme et les lilas blancs... Parmi ces couronnes, il en est d'admirables. Je ne parle même pas de celles qui sont offertes par des corporations, par des groupes : « Libre-pensée du XIXe arrondissement », « Loge de la clémente amitié », « les Patriotes de Tarascon », « les Révolutionnaires des Bouches-du-Rhône », etc., etc., — véritables monuments d'architecture florale, sortes d'engins d'admiration circulaire, comme l'apothéose posthume de Victor Hugo et la mélancolique procession à la tombe de Baudin nous en ont montré par centaines. Non, je ne parle que des couronnes offertes par un particulier à « la mémoire » d'un particulier ou plutôt à « l'admiration » de sa famille, et je répète qu'il en est d'admirables.

Il y a quelques jours, en décembre par conséquent, il m'a été donné d'en voir une de cette espèce, rue Lafayette; elle était de dimensions normales étant donné le luxe ambiant : quatre-vingts centimètres de diamètre. La circonférence était formée par une quinzaine de rangs de boutons de roses-thé. Un large ruban de moire antique, d'un mauve très tendre, s'enroulait parmi les fleurs et les partageait en losanges égaux. Je demandai le prix. La marchande, avec ce sourire discret et pourtant encore engageant, qu'on retrouve dans l'administration des Pompes funèbres et dans les professions annexes, me fit d'abord valoir l'indéniable fraîcheur de ces boutons à peine éclos; elle me vanta le fini « du travail », l'heureuse harmonie des couleurs, enfin la belle ordonnance de l'ensemble, avec cette moire « se mariant » si bien avec le velouté des roses... « Il ne se fait rien de plus distingué, me dit-elle en terminant, ni de plus riche, ni surtout de plus avantageux, puisque le prix n'est que de neuf cents francs...

« Cette marchande avait raison, et le prix de sa couronne était réellement « avantageux ». Rue de la chaussée d'Antin ou sur le boulevard, il eût, à n'en pas douter, atteint douze cents francs : — le prix du loyer d'une famille d'ouvriers pendant trois ans...

Ces couronnes « avantageuses », ces bouquets « de fleurs riches et distinguées » sont aussitôt rangés, par ordre de valeur, autour du lit funèbre, parfois sur le lit même. Vous croyez pénétrer dans une chambre mortuaire : vous entrez dans un jardin d'hiver. Au milieu de tant de violettes, de camélias, de lilas et de roses, vous ne trouvez pas toujours la petite branche de buis bénit, ni cette eau sainte que l'Église répand, comme des larmes d'espérance, comme une bénédiction suprême, sur les restes mortels de ceux que Dieu a rappelés à lui... Vous voulez vous agenouiller, la place manque : les végétations funèbres ont envahi l'espace réservé à la prière. Admirez plutôt le « fini du travail » de ces couronnes, la profusion de ces gerbes de fleurs rares. N'hésitez même pas à en louer la belle ordonnance. Cette allusion discrète sera plus goûtée que vos larmes. Les larmes, du reste, ne feront point défaut. Demain, vous les retrouverez sur les sombres tentures, et elles seront d'argent...

Les voilà, en effet, ces tentures opulentes, objet de la convoitise ardente et craintive des petites gens. Elles encadrent la porte cochère de la maison; un écusson avec une initiale ou des armes les surmonte. A l'église vous les retrouvez avec plus d'abondance; la superficie des murailles a permis aux Pompes funèbres de se déployer. Je ne veux parler ni du catafalque qui semble menacer les voûtes, ni des lampadaires, ni des flammes vertes aux reflets fantastiques, dont la vanité millionnaire croit devoir renforcer l'humble clarté des cierges bénis ; ni de cette musique de théâtre qu'elle essaie trop souvent de substituer à nos incomparables chants liturgiques... Ces critiques trop justifiées nous entraîneraient trop loin. Je préfère terminer en citant une autorité qui ne saurait être récusée.

Cette année même, dans un de nos grands Congrès catholiques, plusieurs membres éminents de l'épiscopat qui en dirigeaient les travaux se sont occupés incidemment des abus de la mise en scène funèbre. Ils se sont élevés, en particulier, contre cette coutume, qu'ils ont appelée « païenne », de transformer en serre la chambre et le lit mortuaires, de faire du corbillard un éventaire, et de la grave et sainte cérémonie des obsèques une exposition d'horticulture... Et ils ont appuyé leur protestation sur une décision formelle de Rome.

Telle est la doctrine de l'Église.

Malgré son rang et son immense fortune, Mme la duchesse de Galliera s'y est soumise en humble chrétienne.

Devant l'autorité de cette doctrine et de cet exemple, la conclusion se dégage d'elle-même : Si nous voulons être prodigues envers nos morts, que ce soit de prières plutôt que de couronnes et de fleurs. »

Musées et bibliothèques.

DANS les premiers jours de septembre les journaux ont fait connaître le vol considérable commis, pendant la nuit du 30 au 31 août dernier, dans le musée de Saint-Louis de Carthage, vol auquel nous avons fait allusion plus haut (1).

Des malfaiteurs ont pénétré, à l'aide de fausses clefs, dans la salle où sont réunies les plus belles antiquités trouvées à Carthage par les missionnaires, et ont fait main basse sur un grand nombre d'objets. Les voleurs se sont surtout emparés des objets qui, sous un petit volume et une matière solide, présentaient le plus de valeur. Il est évident que leur but était de revendre le produit de leur vol à des amateurs d'antiquités.

Les auteurs de cet audacieux méfait sont des Siciliens qui ont été arrêtés à Palerme par la police italienne. Ils ont fait des aveux, mais ils n'avaient déjà plus les objets dérobés. Ces objets, d'après leur dire, étaient restés à Tunis entre les mains de recéleurs de profession qu'ils ont nommés, et dont plusieurs ont été arrêtés. Cependant, on n'a pu parvenir jusqu'à présent à retrouver les pièces volées.

Nous recevons du R. P. Delattre la liste des principales antiquités qui ont disparu dans ce vol et nous nous empressons de la publier. Outre

1. V. *Travaux des soc. savantes.*

l'intérêt qu'elle offre par elle-même à tous ceux qui s'occupent d'archéologie, elle permettra peut-être à quelqu'un de ces nombreux savants ou simples touristes et amateurs qui, chaque année, visitent les musées d'Europe et les collections particulières, de rencontrer certains objets provenant du musée de Saint-Louis de Carthage, et de pouvoir en révéler l'origine. S'il leur était donné de contribuer à leur restitution, nous serions heureux de l'apprendre et de le faire savoir à nos lecteurs.

On nous dit que les vides faits par les voleurs dans les vitrines du musée de Saint-Louis sont déjà comblés, grâce à de récentes découvertes et à de nombreuses pièces qui n'ayant pas encore été classées viennent de remplacer celles qui ont disparu. Le R. P. Delattre nous promet une prochaine et intéressante communication sur sa riche collection de lampes. Le touriste qui entre aujourd'hui dans le musée de Saint-Louis le trouve, comme avant le vol, toujours fort riche et plein d'intérêt. Mais cela n'ôte cependant rien à l'importance de la perte causée par les malfaiteurs. On en jugera par la liste qui suit [1].

69 monnaies puniques dont 3 en or et 2 en argent, et les autres en bronze. Parmi ces monnaies : + *Monnaie d'or* d'un centimètre de diamètre portant d'un côté une tête de femme dans une ligne circulaire perlée, et de l'autre le cheval debout au repos et tournant la tête en arrière

+ *Grande monnaie de bronze* de quatre centimètres environ de diamètre.

Deux monnaies phéniciennes de l'île de *Cossura* (Pantellaria.)

Vingt-deux monnaies numidiques, dont trois d'argent (Juba et Ptolémée.) Celles de bronze portent au revers le cheval au galop.

Quatre grandes monnaies d'argent d'Alexandre le Grand.

Quatre as romains parmi lesquels : un as de forme lenticulaire renflé vers le centre et mince vers les bords, mesurant 0, 05 de diamètre et pesant 133 grammes. La face porte le double visage de Janus et le revers, une proue de navire.

Trente-six monnaies d'argent de familles romaines : *Antonia, Caesia, Carisia, Cassia, Flavia, Manilia, Domitia, Cordia, Minutia, Sempronia, Pomponia, Renia, Sergia, Scribonia.*

Six monnaies de monétaires d'Auguste parmi lesquelles plusieurs portent au revers cette légende : M. SALVIVS. OTHO. III VIR. A' A' F' F' SC avec SC dans le champ.

Cinq monnaies proconsulaires portant au revers les quatre lettres :

P P *(permissu proconsulis.)* — D D *(decreto ducarionum.)*

202 monnaies impériales, la plupart de bronze, et d'autres d'argent et d'or *(Jules César, Auguste, Agrippa, Tibère, Antonia, Germanicus, Caligula, Claude, Néron, Galba, Vitellius Vespasien Domitilla, Titus, Domitien, Nerva, Trajan, Constance, Fausta, Magnence, Décence, Constantius Gallus, Julien l'apostat, Hélène, Jovien, Valentinien, Valens, Gratien, Théodose Ier, Flacilla, Arcadius, Eudoxie, Honorius, Eudoxie, Marcien, Léon Ier,* et *Basilicus).* — Parmi les monnaies, 15 en or dont une moitié de monnaie coupée au ciseau par le milieu.

+ *Moules de monnaies romaines* en matière noire, à double face. Voici la description des principaux :

1er moule.

1re face : ANTONINVS PIVS AVG GERM. Tête de l'empereur.

2e face : PMTRPXVIII COSIIII PP. L'empereur assis tenant de la main gauche une victoire et s'appuyant de la main droite sur une haste.

2e moule.

1re face : ANTONINUS PIVS AVG GERM. Tête de l'empereur.

2e face : ANTONINUS PIVS AVG GERM. Tête de l'empereur.

(La même légende se lit sur un autre moule qui n'a qu'une face.)

3e moule.

1re face : P. SEPTIMIVS GETAC. Tête de l'empereur.

2e face : PMTRPXVIII COS IIII PP. Jupiter debout tenant une haste de la main droite et les foudres de la main gauche.

+ Monnaies vandales dont 8 en argent (HUNÉRIC, GONTHAMOND, THRASAMOND, HILDÉRIC, GÉLIMER, ATHALARIC) etc.)

+ Monnaies autonomes de Carthage. Voici la description des principales :

Face. — Dans une couronne de laurier, femme debout, couronnée d'épis et tenant des épis dans chaque main.

Revers. — NXXI ou NXI I ou NXLII.

Face. — Un guerrier debout entouré de la légende : KARTHAGO.

Revers. — Tête de cheval tournée à gauche : à l'exergue : XXI.

Monnaies incertaines de Carthage :

Face. — Buste diadémé tourné à droite ; dans le champ une croix.

Revers. — Tête de cheval.

Environ 300 monnaies byzantines (JUSTIN Ier, JUSTINIEN Ier, AMALASUNTE, MATASUNDA, BADUÉLA, JUSTIN II, JUSTIN ET SOPHIE, TIBÈRE II, MAURICE-TIBÈRE, FOCAS, HÉRACLIUS; HÉRACLIUS, HÉRACLIUS-CONSTANTIN et EUDOXIE ; les mêmes avec MARTINE ; CONSTANT II, CONSTANT II avec CONSTANTIN POGONAT ; les mêmes avec HÉRACLIUS ; CONSTANTIN POGONAT, JUSTINIEN II RHINOTMÈTE, THÉODOSE III ADRAMYTÈNE, CONSTANTIN V COPRONYME, etc.

+ 59 plombs de bulles [1] parmi lesquels :

+ 6 plombs portant l'image de la sainte Vierge avec l'enfant JÉSUS.

+ 5 plombs portant l'image d'une orante (femme en prière.)

+ Plomb portant l'inscription :

✠ ΔΟΥ
ΛΟΥΤΗC
ΘΕΟΤΟ
ΚΟΥ

+ Plomb de cubiculaire [2].

1. NOTA. — Les pièces uniques et les plus faciles à reconnaitre sont marquées d'une croix.

1. Les dessins de 16 de ces plombs ont été publiés dans les *Missions catholiques*, n° du 28 mai 1886 et n° du 28 octobre et du 4 novembre 1887.

2. Voir *Lettre de M. Caron*, Annuaire de la Société Numismatique 1885.

+ Plomb de consul avec l'inscription : + CONSVL

+ Plomb d'archevêque avec l'inscription :

ARCHIEPISCOP.....

+ Plomb de l'évêque de Carthage, FORTUNIUS, portant d'un côté l'inscription :

EPS FORTVNIVS

et de l'autre :

R G — V I

+ Plomb de Constant II sur lequel est figurée l'effigie de l'empereur.

+ Plomb portant l'image de Constantin Pogonat.

Une monnaie arabe en or frappée au type byzantin.

Une monnaie arabe de verre.

Une monnaie arabe d'argent, datée de l'an 112 de l'hégire.

+ Un gros tournois d'argent de saint Louis, roi de France [1], de la grandeur d'une pièce de deux francs. La face porte la croix, entourée de cette légende disposée en double cercle :

✠ LVDOVICVS REX

✠BNDICTV:SIT: NOME: DNI:NRI:DEI:IHVXPI

Le revers porte, dans un cercle de petits ronds renfermant une fleur de lis, un châtel tournois avec cette inscription : ✠ TVRONVS CIVIS [2]

+ Quatre monnaies de billon de saint Louis, roi de France, de la grandeur d'une pièce de 0 fr. 50, portant d'un côté la croix avec cette légende :

✠ LVDOVICVS REX

et de l'autre un châtel tournois avec cette inscription :

✠ TVRONVS CIVIS

+ Monnaie de Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, de la grandeur d'une pièce de 0 fr. 50, portant d'un côté, une croix cantonnée de deux croissants, de l'*alpha* et de l'*oméga* avec cette légende :

✠ TIBAT COMES

et de l'autre, une espèce de peigne connu des numismates sous le nom de peigne *Champenois*, surmonté de trois tours crénelées et entouré de cette inscription :

✠ PRVVINS CASTRI

+ 18 monnaies espagnoles dont plusieurs en or et une douzaine en argent. La plupart de ces dernières sont des pièces épaisses et de forme polygonale.

Parmi les monnaies d'or : pièce de Philippe II, portant la toison et datée de l'an 1592

Parmi les monnaies d'argent : pièce frappée à Lucques, portant d'un côté la face de JÉSUS-CHRIST, couronnée avec la légende :

S. VVLTVS *(sanctus vultus)*.

et de l'autre les quatre lettres du nom LVCA disposées en forme de croix.

+ Monnaie d'argent du pape Marcel II avec l'inscription:

SANCTVS PETRVS

+ Deux monnaies d'or vénitiennes des doges Mocénigo et Loredano.

+ Amulette arabe, en cuivre, imitée du type des monnaies vénitiennes.

+ Monnaie d'or de Henri IV, roi de France, et autres monnaies diverses, argent et bronze.

Environ 100 monnaies coufiques, arabes et turques (Fatémites, Beni-Hafs, Almoades), parmi lesquelles une pièce de l'émir Abd-el-Kader, 5 ou 6 monnaies d'or et plusieurs monnaies d'argent dont quelques-unes carrées.

+ 130 pierres dures, taillées, de forme et de qualité diverses (grenats, rubis, malachites, cornalines, émeraudes, racines d'émeraude, améthystes, opales, pierres blanches opaques et transparentes, agathes, œil-de-chat, lapis-lazuli, etc.

Parmi ces pierres, il convient d'attirer l'attention sur 5 gros grenats de forme elliptique, à base concave et mesurant 2 à 3 centimètres de longueur. L'un d'eux est percé d'un trou circulaire. Puis une croix grecque et un petit disque en malachite

105 pierres dures gravées. Parmi les sujets représentés, sont à signaler :

+ Un guerrier assis, paraissant aiguiser son arme (sur une belle pierre rouge longue d'environ 2 centimètres et demi, brisée à la partie inférieure) ; une tête cornue de Jupiter-Hammon, une main étendue (sur une pierre noire), un abraxas à double face (sur une pierre verte) ; un scorpion, un croissant avec sept étoiles, enfin des personnages dans diverses attitudes, guerriers, cavaliers, bustes et têtes d'hommes et de femmes, animaux, oiseaux et diverses représentations mythologiques.

Environ 150 cabochons émaillés, pastilles de verre et cristaux de différente couleur.

+ Trois bagues en or parmi lesquelles : une bague épaisse avec une agathe (œil de chat) pour chaton.

+ Un chaton (grenat) avec sa monture en or, moins l'anneau.

Morceau d'argent ciselé, portion d'aile.

Une clef en bronze.

17 bagues en bronze.

+ 7 scorpions, les uns en bronze, les autres en étain plus un autre sur le disque d'une lampe romaine. Le plus gros mesure 7 à 8 centimètres de longueur.

5 disques de plomb historiés. L'un d'eux de 0m04 environ de diamètre porte en relief un beau buste de Bacchus avec le thyrse.

Une clochette en cuivre, de forme conique, et munie d'un anneau au sommet. Le battant est demeuré fixé à l'intérieur.

Quatre lamelles de plomb ayant servi à sceller des tombeaux. Longueur : 18 à 20 centimètres.

+ Trois moules en pierre noire (sorte d'ardoise). Les deux plus intéressants sont :

+ Un moule long d'environ 12 à 13 centimètres et large à peu près de 6 à 7 centimètres, donnant la forme d'un Neptune debout et tenant un long bâton ; de deux bustes de déesses, dont l'une entre deux lions, et de plusieurs très petites images de divinités païennes, telles que Diane, la Fortune, etc.

Un autre moule, petite plaque longue de 72 millimètres, large de 51, et épaisse de 1 centimètre, sur laquelle sont gravées en creux, une croix monogrammatique, et une croix grecque, toutes deux dans un cercle de grènetis, avec entailles pour l'écoulement du métal en fusion. Au revers de cette plaque, on voit encore un commencement de gravure d'une médaille à effigie.

+ Un disque de verre de 0m03 de diamètre, portant en relief une femme debout, les bras levés, dans l'attitude de la prière.

+ Un beau morceau de verre sur lequel est gravé en creux un guerrier de 7 à 8 centimètres de hauteur.

+ Petite croix latine de bronze, longue de 0m03 environ, avec anneau fixe de suspension.

+ Peigne d'ivoire long de 0m08 et large de 0m06 à dents grosses et petites très usées, portant d'un côté, entre deux

1. Ces monnaies de l'époque de la Croisade de saint Louis, ont été publiées dans les *Missions catholiques* de Lyon, 1883.

2. On vient de trouver dans la cour même du séminaire de Saint-Louis, en creusant un canal pour les eaux pluviales, un de ces deniers tournois qui permet de recommencer la série des monnaies de l'époque de la croisade de saint Louis.

palmes, une croix latine des bras de laquelle s'échappent deux grappes. L'autre face est entièrement couverte de petits cercles concentriques (1).

+ Poisson d'ivoire long de 0 mèt. 055, portant sur le flanc les lettres symboliques I et X (2).

+ Le *facies* d'une tête de marbre jaune de Numidie.

+ Une charnière en cuivre, longue de 43 millimètres, datant de l'époque de la croisade de saint Louis, ornée de la lettre Z fleurdelisée.

+ Boucle de cuivre, longue de 0 m. 04 à fleur de lis découpée dans le métal (3).

+ Une vingtaine d'autres boucles de cuivre, la plupart ornées d'une fleur de lis, quelques-unes de figures d'oiseaux Une d'entre elles porte une sorte de tiare avec deux clefs croisées.

+ Une portion de sceau de chevalier, encore munie de son anneau de suspension.

+ Enfin un disque réflecteur de lampe chrétienne, circulaire, en terre cuite rouge portant le symbole du vase.

A la date du 24 décembre, le R. P. Delattre nous fait l'honneur de nous écrire :

« Je vous remercie des sentiments que vous voulez bien m'exprimer à l'occasion du vol audacieux dont notre musée a été dernièrement le théâtre. Nous ne sommes point encore sur la piste des objets, quoique l'on tienne en Sicile, les voleurs, et à Tunis, des recéleurs.

Heureusement que de nouvelles découvertes viennent me consoler de la perte que nous avons faite. Je dois vous avouer d'ailleurs qu'ayant fait cette collection autant par devoir que par goût, il m'a été facile d'en accepter généreusement le sacrifice. Grâce à des doubles j'ai pu combler les vides, sans cependant être arrivé à remplacer dignement les pièces uniques qui nous ont été enlevées.

Mais la découverte que nous venons de faire la semaine dernière est bien capable de faire oublier le triste événement. Nous venons de trouver, lundi dernier, dans notre basilique de Damons-el-Karita, un haut relief de marbre blanc du plus beau travail, représentant une scène très rare dans les monuments chrétiens des premiers siècles et qui se révèle de la façon la plus heureuse, à la veille de la belle fête de Noël. Il s'agit de l'apparition de l'ange aux bergers leur annonçant la grande nouvelle de la naissance du Sauveur. Cette découverte ne pouvait survenir en temps plus opportun.

Le travail de ce haut relief est magnifique. Il est dû au même ciseau chrétien que la sainte Vierge que nous avons trouvée, il y a sept ans, au même endroit et qui a fait l'objet de plusieurs études intéressantes de la part de MM. de Rossi et Héron de Villefosse. Nous avons même trouvé en même temps plusieurs fragments qui viennent compléter en partie le bas-relief, ou mieux le haut relief de la sainte Vierge. »

1. Un dessin de ce peigne chrétien se voit dans le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, de M. de Rossi, année 1881, planche V.

2. Un dessin de ce poisson a paru dans le *Cosmos*, 28 janvier 188[illegible].

3. Un dessin de cette boucle a été publié dans les *Missions catholiques* de Lyon, n. du 17 août 1883.

ON lit dans le *Courrier de l'art*, du 7 septembre 1888, un article de M. Gabillot sur les nouvelles salles du musée de Cluny; nous y empruntons quelques lignes :

La collection installée au rez-de-chaussée comprend d'abord un certain nombre de pièces précédemment dispersées dans les autres salles ; puis, d'autres qui n'étaient pas encore livrées au public, et d'autres enfin qu'on a extraites récemment du dépôt de la basilique de Saint-Denis. Ce sont des statues, des statuettes, des bas-reliefs en pierre, en marbre, en albâtre, pièces peu meublantes et qui donnent à ce rez-de-chaussée l'aspect nu et froid d'un intérieur de vieille église; mais presque toutes datent du XIIIe ou du XIVe siècle, c'est-à-dire des belles époques de l'art du moyen âge ; à ce titre, elles sont intéressantes pour l'artiste autant que pour l'archéologue.

Ces œuvres du moyen âge sont d'ailleurs bien propres à exciter la curiosité de tous. Le modeste et pieux ouvrier de ce temps a créé un art nouveau, dont les chefs-d'œuvre sont innombrables, et c'est quelque chose, dans l'histoire du monde, que la création d'un art original et pour ainsi dire sans filiation avec les précédents. L'art chrétien du moyen âge, en France du moins, n'emprunte en effet à peu près rien à la tradition antique. Il reste pendant longtemps, il est vrai, attaché aux formules invariables de l'école byzantine, née avec le christianisme (1); mais il prend son essor peu à peu, et trouve son caractère propre au moment de ce magnifique élan religieux du XIIe siècle, qui couvrit notre sol de si admirables monuments.

Mais on ne comprendrait pas l'artiste de cette époque si on jugeait ses œuvres exclusivement au point de vue de cette perfection des formes plastiques, que nous sommes habitués à rencontrer dans les productions de la statuaire grecque ou romaine. L'idéal du monde où il vit n'est plus, en effet, celui de la société païenne; inspiré par l'esprit chrétien, il s'attache presque exclusivement à traduire le sentiment religieux de ce monde nouveau; il exprime, dans ses figures, la résignation, la prière, la foi, la beauté morale de l'âme croyante. C'est pourquoi il a peu de souci de la beauté plastique; il ne la cherche pas, quoiqu'il étudie la nature, et s'il finit cependant par la trouver au XIVe et au XVe siècle, c'est pour ainsi dire par la force des choses, et sans qu'elle soit le but principal de ses efforts.

Ainsi, si le sculpteur grec a le culte de la forme, l'artiste chrétien a celui de la pensée; mais, peut-être à cause de cela et aussi à cause du manque de traditions, il faut reconnaître que celui-ci n'a pas l'habileté du premier, ni sa science du corps humain, ni son entente de la ligne et du modelé. Jusqu'au XIIIe siècle, la pose des figures est raide, le torse trop allongé, les draperies lourdes, à petits plis, comme mouillées. Mais, alors même, ces figures portent l'empreinte d'une telle conviction que, malgré la naïveté de l'exécution, elles ont presque toujours une certaine noblesse qui les sauve de la banalité. Au XIIIe siècle, enfin, et surtout au XIVe, le ciseau devient plus savant, les expressions des visages et les attitudes plus variées, les draperies plus souples et plus simples.

L'histoire de ces progrès successifs peut se lire en partie sur les œuvres de la nouvelle salle.

1. Les artistes byzantins, chassés d'Orient par les iconoclastes, passèrent en foule, au VIIIe siècle, en Italie, où ils furent accueillis par les papes et protégés par Charlemagne.

Voyez d'abord ce petit monument à quatre faces en marbre (n° 417 du catalogue), et ce bas-relief italien représentant saint Pantaléon (n° 418) ; on y sent une réminiscence du style byzantin, dépouillé toutefois de la somptuosité d'ornementation qui lui est propre; le premier est du Xe ou du XIe siècle, le deuxième du XIe siècle.

Du XIIe siècle, nous n'avons rien sous les yeux, nous franchissons donc un intervalle de plus d'un siècle et nous arrivons aux quatre statues, grandeur nature, des apôtres de la Sainte-Chapelle, du XIIIe siècle ; au beau retable (n° 237) de l'autel principal de la chapelle de Saint-Germer (Oise), construite par Pierre de Wuessencourt en 1259, et aux cinq statues d'apôtres du commencement du XIVe siècle (1320), provenant de l'ancienne église Saint-Jacques, rue Saint-Denis.

Le retable de Saint-Germer et les apôtres de la Sainte-Chapelle doivent être certainement rangés parmi les plus beaux spécimens de l'art du XIIIe siècle. La pose des figures a encore un peu de raideur, mais combien la pratique de l'art est supérieure à celle du siècle précédent (1) ! Malheureusement, les têtes des apôtres de la Sainte-Chapelle manquent; on ne peut admirer que les draperies qui sont bien traitées, mieux que celles des cinq apôtres de Saint-Jacques, d'une date cependant postérieure. Les figures du retable de Saint-Germer ont été mutilées en 1794. Deux seulement ont encore leurs têtes, aux airs un peu byzantins. Remarquez que ces figures sont bien dessinées séparément, mais qu'elles sont simplement posées les unes à côté des autres et qu'il n'y a encore nulle trace de composition dans l'ensemble.

A ce dernier point de vue, il y a déjà un progrès dans le beau retable (n° 238) provenant de l'église de Plailly, et qui est du XIVe siècle. Les figures en haut relief, affreusement mutilées d'ailleurs, des trois sujets dont il est orné : *la Salutation angélique*, *la Visitation* et *la Nativité*, sont bien groupées. Mais le progrès est encore bien plus marqué dans les quatre retables, également du XIVe siècle, provenant de l'église abbatiale de Saint-Denis ; les sujets de ces retables sont la Passion, la Légende de saint Eustache, celle de saint Benoist et celle d'un autre saint. Comparez-en les figures à celles des retables précédents, vous reconnaîtrez aisément que les attitudes sont plus aisées et plus gracieuses, les groupes plus savamment composés.

Voici encore, du XIVe siècle, un très bel Adam, qu'on croirait presque grec, n'était la tête qui est bien dans le sentiment chrétien.

Arrêtez-vous maintenant devant ces figurines en marbre blanc (nos 428, 429, 430 et 431) du commencement du XVe siècle et provenant du tombeau du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, à Dijon. Considérez-les attentivement. Elles sont bien jolies ces statuettes, et bien de la même famille que celles qu'on peut voir au musée de Dijon, dans l'ancienne salle des Gardes du palais des ducs. L'exécution en est très remarquable et supérieure à tout ce que nous avons vu jusqu'à présent; comparez, par exemple, les mains avec celles des figures des retables de Saint-Denis, dont les doigts ne sont que des fuseaux. L'auteur de ces quatre figurines est le Hollandais Claux Slutter, ymaigier du duc Philippe le Hardi et artiste de haute valeur ; c'est lui qui a fait aussi, pour l'ancienne chartreuse de Dijon, le Puits de Moïse dont on peut voir une reproduction au musée du Trocadéro (2). En 1794, les quarante statuettes qui ornaient le tombeau de Philippe le Hardi et celles qui ornaient le mausolée de Jean sans Peur furent dispersées. A la restauration de ces monuments, en 1827, la plupart des statuettes furent retrouvées et remises en place, et celles qui manquaient (au nombre desquelles sont celles du musée) habilement restituées d'après les documents authentiques.

Les deux figures 428 et 429 ont été données en 1861 par le duc de Hamilton; le musée possédait déjà les deux autres, ainsi qu'une cinquième et une sixième, nos 432 et 433, attribuées aux mêmes tombeaux (3).

Les œuvres que nous venons d'examiner ont été choisies à dessein, pour montrer les progrès de l'art de siècle en siècle, mais ce ne sont pas les seules qui méritent d'attirer l'attention.

Parmi les autres, il faut encore voir :

Des fragments de la Résurrection faisant partie du Jugement dernier du portail de Notre-Dame, et que l'architecte Soufflot crut devoir couper pour laisser passer le dais, sans le replier dans les processions de la Fête-Dieu.

Deux consoles en pierre sculptées, peintes et dorées, XIVe siècle (nos 127 et 128), provenant de la chapelle de Notre-Dame-des-Bonnes-Nouvelles, dans l'église de la commanderie de Saint-Jean-de-Latran. Cette chapelle a été démolie lors de la régularisation des abords du collège de France.

Trois statues couchées provenant de la chapelle du château d'Arbois (nos 259 à 261), sculpture française du XVe siècle ; chacune de ces statues a les mains jointes ; l'une d'elles a été employée à un usage un peu irrévérencieux à l'égard du noble guerrier qu'elle représente : une cavité pratiquée dans la poitrine indique qu'elle a servi postérieurement de bénitier.

Une Vierge en pierre habilement drapée, de l'école française du XIVe siècle (n° 249).

Un *Saint Sébastien* en bois sculpté, une statue de l'ange de l'Annonciation, art italien du XIVe siècle, et un bas-relief également en bois sculpté, donnés par M. Timbal.

Plusieurs clefs de voûte, avec des rosaces finement ouvragées, provenant de l'église de l'ancien collège de Cluny. Les derniers vestiges de cette église ont disparu en 1859, lors de l'ouverture du boulevard Saint-Michel.

De très belles mosaïques récemment extraites du dépôt de Saint-Denis.

Plusieurs pierres tumulaires, entre autres celle dite des enfants de saint Louis, armoriée de l'écu aux fleurs de lis, celle de Jacques de Milly, grand-maître de Saint-Jean de Jérusalem, et la tombe du chanoine Robert de Chouzaye.

Au milieu de la salle, sans doute pour la meubler, sont placés un très beau bahut lorrain en chêne sculpté, de la fin du XIIe siècle (n° 1324), et une huche française en bois sculpté du XVe siècle (n° 1325). Les faces du bahut sont ornées de guerriers, d'animaux chimériques et d'ornements d'architecture; il a été publié dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc comme un des beaux spécimens de l'ameublement des premières années du XIVe siècle. La face principale de la huche est ornée d'une scène de tournoi; ce coffre présente un sérieux intérêt pour la forme des costumes, des armes et du harnachement des chevaux.

Enfin on jettera un coup d'œil, en terminant, sur trois belles tapisseries tendues le long des murs : la première, italienne du XVIe siècle, représente l'Adoration des mages; la deuxième, de l'école flamande du XVe siècle, une Apparition de la Vierge ; la troisième, aussi du XVe siècle, provient de la fabrique de Beauvais; le sujet de celle-ci est indiqué par une inscription racontant « comment l'ange mena saint Pierre hors de la prison d'Hérode ».

1. Le Musée du Trocadéro possède un moulage du retable de Saint-Germer. Le lecteur curieux pourra y comparer les figures de ce retable avec les grandes figures, raides, immobiles, semblables à des colonnes, propres au XIIe siècle.

2. Voir dans *L'Art*, 10e année, tome II, page 87, la belle étude de M. Louis Bauzon, intitulée : *L'Art flamand en Bourgogne au XIVe siècle. Claux Slutter et le Puits de Moïse*, étude pour laquelle M. Charles. E. Wilson a dessiné les admirables sculptures du Puits de Moïse.

1. Une inscription placée sur chacune de ces dernières figures les attribue au tombeau de Philippe le Hardi. La manière fouillée et nerveuse des quatre premières, qui est aussi celle des figures du Puits de Moïse, ne se retrouve cependant pas dans celles-ci.

LA Bibliothèque royale de Belgique vient de faire en Angleterre des acquisitions très importantes, les plus considérables qui aient enrichi la section des manuscrits de ce dépôt littéraire depuis sa création. Il s'agit d'un groupe d'environ 400 manuscrits, du IXe au XVe siècle pour la plupart, qui ne formait que la très minime partie de la bibliothèque de Sir Thomas Philipps.

Les héritiers de sir Thomas Philipps ont obtenu de la cour de la chancellerie d'Angleterre l'autorisation de céder à des gouvernements ou à de grandes institutions, des lots de manuscrits dont le prix serait, d'après la loi anglaise, employé en reconstitution de majorat. Des acquisitions importantes ont été faites, à ces conditions, par les gouvernements allemand, hollandais et belge; l'Italie et la France négocient pour entrer en possession des documents qui concernent leur histoire. Quant à ceux qui intéressent particulièrement l'Angleterre à un titre quelconque, ils sont réservés au British Museum.

Par les acquisitions qui viennent d'être faites à Cheltenham, au moyen d'un crédit spécial voté par les Chambres, la Bibliothèque royale de Belgique s'est enrichie d'un choix des manuscrits les plus rares et les plus précieux des anciennes bibliothèques monastiques. En voici l'indication sommaire par provenance :

De l'abbaye de Villers : dix-neuf volumes, du XIIe au XIVe siècle, dont plusieurs portent des traces du pillage et de l'incendie. Ce sont, en général, de beaux spécimens de la calligraphie du moyen âge, parmi lesquels un *Chorale* renfermant un grand nombre de morceaux de plain-chant en neumes du XIVe siècle et qui peut être considéré comme un document des plus importants pour la musique d'église à cette époque.

De l'abbaye de Cambron : 35 volumes du XIIe et du XIIIe siècle, ayant conservé leur reliure primitive, ils apportent à la Bibliothèque royale des types curieux dans leur rudesse des premiers âges de la reliure ; ils sont recouverts de peaux non tannées, c'est-à-dire ayant conservé les poils de l'animal (1). Plusieurs de ces manuscrits sont remarquables par la beauté des lettrines.

De l'abbaye de Saint-Ghislain : 23 manuscrits du IXe au XVe siècle qui peuvent compter parmi les plus précieux produits de la paléographie locale primitive, et dont plusieurs sont ornés de belles majuscules. La bibliothèque de Saint-Ghislain passait, au siècle dernier, pour l'une des plus riches des Pays-Bas, et bien qu'elle eût fait des pertes sensibles dans un incendie qui faillit détruire entièrement le monastère en 1728, elle était encore fort importante quand elle fut dispersée, comme celle des autres monastères en 1796. Les plus anciens sont des documents intéressants pour l'histoire hagiographique belge. A noter un superbe Josephe ayant une majuscule historiée de trente centimètres de hauteur.

Trente volumes, les plus anciens étant du XVIe siècle, proviennent de la célèbre abbaye de Saint-Martin, à Tournai. On sait, dans le monde de l'érudition, que les transcriptions faites dans ce monastère bénédictin, particulièrement sous le premier abbé Odon, étaient renommées pour l'exactitude des textes et pour la beauté de l'exécution calligraphique. Les volumes dont vient de s'enrichir la Bibliothèque royale justifient pleinement cette réputation. Dans le nombre il faut citer surtout le manuscrit de la *Chronique d'Heriman*, d'après lequel les Bénédictins ont donné leur édition du *Spicilegium*.

Cent-dix volumes du XIIe au XIVe siècle forment le contingent de l'abbaye d'Aulne dans la collection des débris de nos anciennes bibliothèques monastiques, réunie par sir Thomas Philipps et rapportée de Cheltenham.

De l'abbaye de Stavelot, trois manuscrits seulement, mais d'une importance capitale, des XIe et XIIe siècles : un Josephus, *Antiquitates Judeorum*, superbe volume de grande dimension, orné de deux belles miniatures du XIIe siècle ; la Vie de saint Remacle, patron de l'abbaye, beau spécimen calligraphique du XIe siècle, et un précieux recueil hagiographique de la même époque. On sait combien les ouvrages provenant de Stavelot sont estimés des paléographes.

Parmi les autres monastères dont on a recueilli des débris, nous citerons Rouge-Cloître, Saint-Trond, Bethléem près de Louvain, la Chartreuse de Ruremonde, Sept-Fontaines, Rochefort, Bonne-Espérance, Saint-Martin de Louvain.

L'*Indépendance*, en faisant connaître cette importante acquisition, rend hommage à M. Ruelens, conservateur de la section des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, le sagace et heureux négociateur.

La direction des archives générales du royaume, représentée par M. Piot, a également tiré des riches collections de sir Thomas Philipps une série de documents très intéressants ramassés en Belgique à la même époque et dans les mêmes circonstances que les manuscrits dont nous venons de parler.

1. Les auteurs transcrits dans ces volumes sont généralement des Pères de l'Église. Il s'y trouve aussi des écrits de Vincent de Beauvais (*Speculum historiale*), les gestes de l'empereur Frédéric II par Pierre des Vignes, l'Histoire de Jérusalem par Jacques de Vitry, l'Histoire scholastique de Pierre Comestor, un Priscien et plusieurs écrivains religieux du moyen âge.

Nouvelles.

LORS de la dernière discussion du budget des beaux-arts, un débat s'est élevé à propos des monuments historiques pour lesquels on demandait un million 300,000 francs. M. Barré a protesté contre le luxe d'échafaudages du Mont-Saint-Michel, échafaupages qui devraient, dit-il, être laissés à la charge des entrepreneurs et non à celle de l'État. Un journal (1) résume ainsi son discours :

« Les travaux du Mont-Saint-Michel peuvent durer cinquante ans, et les échafaudages qui coûtent au moins trois cent mille francs doivent être renouvelés tous les dix ans. C'est une terrible aggravation de dépenses. De plus, on refait les jointements à tort et à travers par grandes parties au lieu de les rechercher et de les marquer sur place, si bien qu'on enlève souvent du bon ciment plus que séculaire pour le remplacer par un ciment qui ne durera pas. A-t-on tenu compte des facilités de transport que donne maintenant la digue ? Non, et les prix d'adjudication sont restés les mêmes que lorsqu'il y avait naguères des risques d'enlisement à courir pour les hommes, les chevaux et le matériel. Les vieux bois provenant des démolitions, ces vieux bois si recherchés des fabricants de meubles et qui sont même fort bons à brûler : les a-t-on vendus ? Non, on les a laissé gaspiller au gré de certaines fantaisies. Et les colonnettes du promenoir qui étaient en granit, et qu'on a remplacées par des colonnettes de marbre, ce qu'on n'aurait pas dû se permettre dans une restauration, elles ont été jetées aux décombres où elles disparaissent l'une après l'autre ; cependant des amateurs avaient proposé de les acheter, si non toutes au moins quelques-unes. On a inutilement tracassé les habitants en leur bouchant à l'un une porte, à l'autre une fenêtre; pourquoi ? Puis, il y a le gardien qui se fait un traitement annuel d'au moins vingt mille francs avec la rétribution des visites et la vente des photographies. Quel abus ! Enfin, il y a les opinions de l'architecte qui serait, paraît-il, réactionnaire et clérical, ce qui ne l'empêche pas d'être un homme de beaucoup de talent, dont M. Laroumet, directeur des beaux-arts, tout en lui faisant grief aussi de ses opinions, dit que personne ne fait de difficulté de reconnaître que son travail de restauration a été conduit avec une science archéologique à laquelle ses adversaires les plus acharnés sont obligés de rendre justice. »

Il paraît en effet que l'architecte aurait commis le crime de trahir ses sentiments religieux !. Son « loyalisme », comme on dit, nous est assez connu, car, un jour qu'il nous était arrivé de critiquer les procédés cavaliers de l'administration à l'égard des religieux naguère évincés de l'antique abbaye, lui-même a pris contre nous la défense de l'administration en des termes que leur vivacité nous empêcha de publier.

Mais il aurait associé son titre d'architecte du gouvernement, qui cependant n'est pas une fonction publique, à la liste d'un comité s'occupant de recruter des Frères de la doctrine chrétienne : voilà sur quoi on ergote à la Chambre quand il s'agit de déterminer le chiffre plus ou moins élevé du crédit à affecter à la réparation et à l'entretien de nos monuments historiques !

M. Bouvattier, député de la Manche, est venu dire que si la population du Mont-Saint-Michel est aujourd'hui agitée et se passionne plus que de raison, c'est la faute de l'administration des beaux-arts et de son architecte. M. Javal prétend, lui, que quand on veut restaurer un monument historique, il faut en confier la réparation à un technicien et non à un architecte artiste ; qu'il faut s'en tenir à des réfections de consolidation et de conservation, mais rien de plus ; M. Yves Guyot affirme que la restauration du Mont-Saint-Michel est conduite avec intelligence et avec le désir de conserver à ce monument son caractère de grande représentation de l'architecture du moyen âge en France ; enfin, M. Vernhes assure qu'on perd son temps à tant discuter et qu'il suffirait que le ministre des beaux-arts affirmât une fois pour toutes sa volonté sur le Mont-Saint-Michel pour qu'on en terminât avec cette affaire qui dure depuis plus de douze ans et qui revient toujours la même à chaque budget.

A la suite de cette discussion M. Corroyer a cessé d'être l'architecte de la restauration du Mont-Saint-Michel. — A sa place a été nommé M. Petitgrand, qui a dirigé déjà d'importants travaux de restauration, notamment ceux des cathédrales du Puy et de Séez, des églises de Louveciennes, de Champagne, de Manglieu, etc.

LE *Journal officiel* promulgue à la date du 31 mars la loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique à laquelle nous avons consacré récemment une étude détaillée.

AU moment de mettre sous presse nous apprenons que l'on vient de faire dans un manuscrit de Rombold de Doppere, une découverte importante relative au peintre Memling, dont jusqu'à présent on ignorait le lieu de naissance et la date précise de la mort. Memling est décédé le 11 août 1494, et c'est à Mayence même qu'il a vu le jour. Un article sur cette intéressante découverte, paraîtra très prochainement dans les *Précis historiques*.

PEU de personnes connaissent un petit sanctuaire, situé à Montmartre. rue Antoinette. C'est le lieu du martyre de saint Denis, patron de Paris, et c'est là que saint Ignace, avec ses premiers compagnons, se consacra à la vie religieuse. Cette chapelle a été récemment restaurée et fait maintenant partie d'une communauté de

1. *Journal des Arts*.

religieuses. Les reliques de saint Denis viennent d'y être exposées pendant huit jours.

(Architecture.)

LA *Société protectrice des monuments rouennais* signale qu'un magasin à fourrages est établi depuis longtemps dans un des locaux dépendant de la cathédrale, sous le trésor et la bibliothèque du Chapitre, et demande s'il n'y aurait pas quelques précautions à prendre en un voisinage si dangereux ?

On vient de démolir à Rouen, rue du Grand-Pont, une vieille maison de bois datant de la fin du XVe siècle ; un bas-relief en plâtre ayant autrefois servi d'enseigne, probablement à un marchand drapier, a été découvert sous un revêtement en planches.

Cette enseigne, dit le *Nouvelliste*, est citée par M. de la Querrière dans sa *Description historique des maisons de Rouen :* « Au-dessous de l'appui des fenêtres du 1er étage, règne sur toute la longueur de la façade un curieux bas-relief peint, représentant un paysage. Des moutons paissent dans la prairie ; deux chiens enfermés dans de grandes couronnes formant médaillons sont placés à droite et à gauche dans le bas-relief même, et au milieu, se voit debout une ridicule et très mauvaise figure d'homme, en costume du XVIIIe siècle, mise après coup pour jouer probablement le rôle du berger. »

Cette sculpture, d'un travail quelque peu naïf, n'en constitue pas moins un rare et curieux spécimen de l'art décoratif de l'époque.

L'église de Notre-Dame de Bon-Secours à Rouen vient d'être enrichie de quatre nouvelles cloches. Voici d'après le *Nouvelliste*, quelques détails sur cette sonnerie monumentale, due à MM. Drouot de Douai, et dont le poids total approche 5,000 kilos :

« La première cloche, la plus grosse, celle qui donne le *ré bémol*, pèse 1,860 kilog.; la seconde *(mi bémol)* pèse 1,350 kilog.; la troisième *(fa naturel)* 980 kilog.; la quatrième (*sol bémol*) 800 kilog. Et cet ensemble formidable donne un son d'une pureté étrange qu'on rencontre rarement. Les cloches forment une quarte *ré-sol*, une tierce majeure *ré-fa* et une tierce mineure *mi-sol*. Cette combinaison est très heureuse, puisqu'elle permet de varier la sonnerie en tierce majeure, avec seconde majeure *(ré bémol, mi bémol* et *fa naturel)* ou en tierce mineure avec une seconde majeure *(mi bémol, fa naturel, sol bémol)*. Ajoutons que la première cloche fait entendre une belle série harmonique avec sa fondamentale *ré bémol*, et bourdonne très sensiblement son octave grave. » Donc le 22 novembre, le jury composé de MM. l'abbé Loth, curé de Saint-Maclou; l'abbé Bourdon maître de chapelle de la primatiale ; Latouche organiste de Saint-Godard ; Fleury organiste de Notre-Dame de Bon Secours, après avoir entendu les soli, duos, trios et quatuors qui tombaient gaiement du haut de l'élégante tour de l'édifice... s'est prononcé à l'unanimité, pour l'acceptation.

ON vient, dit la *Sentinelle du Midi*, de découvrir, à Toulon, dans le sol du jardin de l'hôpital de Saint-Mandrier, un sarcophage en pierre tendre d'une grande valeur. Il renfermait divers ossements et une plaque en argent. Sur celle-ci se trouve gravé un cœur transpercé de deux flèches, et au-dessus un évêque agenouillé, revêtu de ses ornements sacerdotaux, et priant devant un Christ entouré de nuages. Tout autour, en légende, cette inscription : « *Sagittaveras, tu Domine, cor meum caritate tua* » (Votre amour, ô mon Dieu, a transpercé mon cœur).

Les ossements ont été inhumés dans le cimetière de la presqu'île et le sarcophage, déposé au muséum d'histoire naturelle de l'hôpital principal de la marine à Toulon.

On croit que ce sarcophage est celui qui a recueilli les restes mortels de saint Flavien, après sa mort, en 512, à l'ermitage où il s'était retiré, et qui se trouvait à l'endroit même où l'hôpital de Saint-Mandrier a été ensuite construit.

MONSIEUR Adolphe Guillon vient de faire faire des fouilles pour retrouver l'emplacement du château primitif des abbés de Vézelay construit au XIIe siècle et démoli en 1760 par l'abbé Bertier qui, presque sur le même emplacement, en fit construire un autre plus élégant, qui fut détruit à son tour à la Révolution.

On savait que l'ancien château occupait une partie de la promenade actuelle située derrière l'église de « la Madeleine ». Les fouilles dirigées par M. Guillon ont mis à nu des pans de mur qui permettent de déterminer la place exacte où était bâti le château abbatial ; ces recherches ont d'autant plus d'intérêt qu'il n'existe aucuns plans, dessins ou gravures relatifs à l'ancienne et célèbre abbaye.

La façade de ce château, dit M. Sommet, dans son *Guide du visiteur de Vézelay*, était au levant. L'ensemble de l'édifice était sombre et imposant. Cette résidence seigneuriale comprenait tant d'appartements que, d'après dom Beaumier, on y pouvait loger un prince avec sa suite. On y admirait particulièrement la grande salle du Concile, tenu en 1145, auquel assista saint Bernard, lorsqu'il vint prêcher la deuxième croisade à Vézelay.

DES peintures murales ont été découvertes dans l'église de Saint-Quentin à Hasselt. Ces peintures, qui représentent pour la plupart des figures de Saints, ont beaucoup souffert; il ne sera possible de conserver que celles qui se trouvent sur les colonnes de la nef et qui représentent : 1° sainte Lucie, 2° saint Corneille, 3° saint Antoine. Les autres sont trop altérées pour pouvoir être sauvées. Elles semblent dater

du XVe siècle et sont peintes en teintes plates limitées par de simples traits d'une couleur très foncée.

L'église elle-même est l'objet d'un grattage salutaire, et d'une restauration architecturale soignée. Là aussi il y a une croix triomphale à rétablir à sa place d'honneur à l'entrée du chœur.

On vient de mettre au jour dans l'église de Celles, près de Tournai, des peintures murales, occupant une partie d'un trumeau, et, datant d'environ 1600. Elles offrent six petits compartiments historiés de la légende de saint Martin dans un style naïf.

Ventes.

OTRE collaborateur M. L. de Farcy rend compte dans le journal *L'Anjou*, dans le n° du 13 octobre dernier, de la vente d'une série de tapisseries du plus haut intérêt, qui a eu lieu au château du Plessis-Macé. Nos lecteurs nous sauront gré de reproduire ce travail qui conservera au moins le souvenir d'un cycle important de tapisseries du XVIe siècle, désormais dispersé.

Mardi 2 octobre, on vendait au château du Plessis-Macé, la belle tapisserie du Saint-Sacrement, qui depuis le XVIe siècle jusqu'à la Révolution, avait décoré le chœur de l'église du Ronceray, lorsque la grande procession du Sacre le traversait pour se rendre au tertre Saint-Laurent.

La vente aux enchères, merveilleusement réussie, pécuniairement parlant, est lamentable au point de vue archéologique. Encore un souvenir de l'histoire locale de moins... Si le Conseil municipal avait, par une allocation faite à la Commission du musée Saint-Jean, permis d'en sauver quelques panneaux, mes regrets seraient moindres. Hélas ! ce n'était ni une œuvre de David, ni une statue antique ; l'allocation a été refusée. Les enchères ont prouvé que cette tapisserie, quoique *gothique* et *religieuse* avait, au point de vue artistique un intérêt considérable : la voilà dispersée à tout jamais. Ma seule consolation sera d'en consigner ici le souvenir.

Elle date du premier quart du XVIe siècle. *Ysabelle de la Jaille*, dont les armes et les initiales figurent sur la première pièce, fut abbesse du Ronceray de 1505 à 1518. D'autre part, la donatrice, *Louise le Roux*, à laquelle l'obituaire de l'abbaye donne le titre de *decana et cameraria (quæ donavit huic ecclesiæ aulæa sanctissimi sacramenti figuris illustria)*, mourut en 1523. C'est donc entre 1505 et 1523 que fut exécutée, à Arras ou à Paris, cette belle tenture. Son tissu fin et régulier, ses couleurs éclatantes, l'architecture, les fleurs et les arbustes qu'on y remarque, les costumes des personnages, tout cela est d'accord avec le style du temps de Louis XII. Elle est encore *gothique*.

Vingt et un tableaux se déroulent sur une longueur de 24m35 et sur une hauteur d'environ 1m90 : ils sont groupés en onze pièces, comprenant une, deux ou trois scènes. Ces divisions sont récentes : la tapisserie a été coupée et mutilée en maint endroit. Primitivement, il n'y avait que quatre ou six pièces, dont la moitié pour le côté droit et la moitié pour le côté gauche du chœur. D'habiles restaurations, dues à nos adroites ouvrières d'Angers, leur ont rendu en partie leur ancien éclat et remédié aux injures des hommes et du temps. Bien mal inspirée fut la fabrique qui, pour quelques centaines de francs, se dessaisit jadis d'un pareil trésor, aujourd'hui dispersé, et dont les enchères ont atteint l'énorme total de 46,900 francs (plus de cinquante mille francs avec les frais).

Voici la description de chaque pièce et le nom de leurs propriétaires, dont l'un est heureusement un Angevin :

Pièce n° 1 : longueur totale 4m40 sur 1m90 de hauteur.

Mise à prix : 5,000 fr. — Adjugée à 7,600 fr. à M. Siegfried, propriétaire du château de Langeais.

Le premier tableau. *Offrandes d'Abel et de Caïn. — Meurtre d'Abel.*

A droite, Adam bêche la terre ; une gourde est suspendue à l'arbre voisin. Ève semble l'encourager au travail en filant sa quenouille et en faisant jouer Abel et Caïn : contre toute vraisemblance, une construction champêtre avec pignon en pierre, fenêtres, etc., s'élève à une faible distance.

A gauche, sur un autel en pierre très élevé, Abel et Caïn offrent leur sacrifice à Dieu, qui apparaît au milieu des nuages.

Sur le premier plan Caïn, jaloux de son frère, se précipite sur lui et le tue.

On lit au bas en lettres gothiques tracées en blanc sur un rolet rouge l'inscription suivante :

Cy cômance lystoire et la figure De Ihûcrist et son sainct sacrement.

Depuys Abel et la loy de nature Jusques à son cruel crucifiement.

Second tableau. *Rencontre de Melchisédech et d'Abraham.*

Un arbre sépare cette scène de la précédente. Tout au bas, avant l'inscription se voient les armes d'Ysabelle de la Jaille, surmontées d'une crosse et accompagnées de son initiale Y deux fois répétée.

Le costume d'Abraham est celui d'un guerrier de l'époque de Louis XII, magnifiquement vêtu. Il est tout bardé de fer, sur son casque flottent des plumes d'autruche rouges et blanches, enrichies de joyaux: autour de sa lance s'enroule une oriflamme d'azur. Sa suite est aussi brillamment costumée.

Melchisédech sort d'une ravissante construction de style flamboyant, en grande pompe et lui présente un pain et du vin dans une coupe d'or, en forme de ciboire ; il est accompagné de plusieurs lévites, dont l'un tient une aiguière.

On aperçoit au second plan Abraham en conférence avec trois anges, dont l'un lui annonce que Sara aurait un fils et le sacrifice d'Isaac.

Melchisedech pbre du dieu divin Offrit au bon priarche abraham.

En le reconfortant du pain et vin A son retour de l'armée de Salam.

Troisième tableau. *La Pâque et l'Agneau pascal.*

La porte, par laquelle Melchisédech passe pour aller à la rencontre d'Abraham, sépare le second tableau de celui-ci. On remarque, perché sur une sorte de balustrade attenant à la construction gothique, un joli faisan.

Neuf personnages sont rangés autour de la table, sur laquelle est placé l'agneau pascal ; tout près de lui un plat de laitues sauvages. Ils sont debout, le bâton à la main : au premier plan un jeune enfant semble parler à un hébreu qui a laissé son bâton à terre et arrange ses *chausses*.

Au troisième plan, voici Moïse qui garde les troupeaux. Dieu lui apparaît au milieu du buisson ardent.

Le peuple disrael chaussé et ceint Tenant es mais bastons blans et honnestes.

Mangeoit iadis p. mistere tresainct Laignel paschal aux laictues agrestes.

Sur le vêtement d'un hébreu se lisent les lettres : AC. EI. I.... IO.

Pièce n° 2 : longueur totale 3m60 sur 1m80 de hauteur.

Mise à prix à 3,500, adjugée à 4,600 fr. à M. Jumel, avocat à la Cour d'appel d'Amiens.

Quatrième tableau. *Moïse frappe le rocher.*

La moitié de cette scène et de l'inscription correspondante a disparu.

Moïse frappe le rocher, l'eau jaillit, les Israélites se désaltèrent. Au premier plan une femme richement vêtue s'incline devant Moïse et lui présente une corbeille de jonc remplie de la manne.

.....Au dit peuple qui aux desers estoit
.....Desiroit celui qui en goustoit.

Cinquième tableau. *David recevant les pains de proposition.*

Les costumes sont splendides. Le grand-prêtre porte une robe blanche à dessins damassés, bordée de perles fines, de grelots et de clochettes d'or alternés. Une riche tunique de brocart, à manches, descend un peu plus bas que la ceinture ; sur sa poitrine est suspendu l'éphod avec les douze pierres de couleur figurant les tribus, enfin sa tête est couverte d'une sorte de mitre précieuse, au devant de laquelle brille un croissant d'or. Il présente au roi le pain sur un linge blanc.

David est revêtu d'une robe de velours bleu uni, qu'on entrevoit à peine entre les plis d'un manteau de brocart, fourré d'hermine. Son chapeau ressemble à ceux de Louis XII ; il est orné d'une couronne d'or et de pierreries. Lévites et seigneurs de la suite de David aux éclatants costumes complètent cette scène, l'une des plus belles assurément ; il faut aussi remarquer le bourreau qui décapite Achimelech.

Tout en haut, en arrière plan, on aperçoit David dansant devant l'arche en jouant de la harpe.

Achimelech a David doulcement Donna du pain de proposicion.

Pourquoi Saul le fist cruellement Decapiter et sans dilacion.

Sixième tableau. *Élie réconforté par l'ange.*

Ce tableau n'est séparé du précédent que par un buisson de houx, tout rempli de baies rouges d'un charmant effet, au bas duquel on voit un blason, peut-être delui de Louyse Le Roux.

Élie est couché sur le premier plan ; un ange le réconforte. || Au deuxième plan, on voit le prophète enlevé au ciel sur un char de feu ; près de là, Élisée contemple avec admiration ce prodige.

De cheminer helyas si très fort
Fut travaillé et las quil endormit.

Auquel Dieu pour luy doner reconfort
Par ung ange pain et eau luy transmit.

Pièce n° 3 : longueur, 3 mètres, hauteur, 1m75.

Mise à prix à 2,000 fr., adjugée 4,600 fr., à M. Lévy de Paris.

Septième tableau : *La Cène.*

Notre-Seigneur assis sous un dais, occupe le milieu de la table, tenant le calice ; autour de lui sont rangés les apôtres. || Au premier plan, à gauche, le Sauveurleur lave les pieds.

Devant sa mort sacra son sang et corps
Et presbres fist ces apôtres à l'heure.
De faire ainsi leur dist et soient recors
Que soubs ce pain son corps entier demeure.

Huitième tableau : *Le Crucifiement.*

JÉSUS est crucifié entre les deux larrons : il est assisté par la Vierge et saint Jean, et insulté par des Juifs à cheval. || Au pied de la croix, qu'elle tient embrassée, Louise le Roux, la donatrice, semble contempler le terrible drame de la mort du Fils de Dieu.

Puis en calvaire il fut sacrifié
Au sainct autel de la croix par mistère
Quant des juifz y fut crucifié
Pour les humains souffrit mort très austère.

A partir de ce tableau, toutes les inscriptions, placées à la partie inférieure, sont écrites sur quatre lignes. Au-dessus de ce quatrain se lisent encore ces mots relatifs à la donatrice :

Dame Loyse le Roux doyenne
Et dame de chambre de céans.

Pièce n° 4 : longueur 1m15 ; hauteur 1m80.

Mise à prix à 1,500 francs, adjugée à 3,200 francs à la manufacture des Gobelins.

Vingtième tableau : *Vol sacrilège.*

Une hostie volée s'éleva en l'air sur la plaine de Saint-Denis et resta au-dessus de la tête du voleur. L'évêque de Paris, l'abbé de Saint-Denis et le curé de Saint-Gervais tenant un corporalier, viennent chercher l'hostie, qui fut conservée dans l'église de Saint-Gervais, jusqu'à la Révolution.

A Sainct Gervais ung larron print l'hostie
Que au lendict mist ou sen alla levesque
De Paris labbé sainct Denis avecque
Mais au curé dudit lieu est sortie.

Pièce n° 5 : longueur 1m33 ; hauteur 1m75.

Mise à prix à 2,000 francs, adjugée à 2,250 francs à M. le comte de l'Estoile.

Tableau vingt et un : *Punition d'un juif.*

Au second plan, une femme vend une hostie à un juif. Sur le premier plan ce misérable tombe un genou en terre, la main violemment mordue par un chien, qui fléchit les pattes, comme pour faire révérence au Saint-Sacrement.

Une xptienne vendit la saincte hostie
A ung faulx juif cruel et inhumain
Qui a son chien jecta par moquerie
Lequel la dure mort le tint en la main.

Tableau vingt-deux, mutilé : *La naissance de* JÉSUS.

Au tableau précédent en a été joint un autre qui primitivement était certainement ailleurs. Il est malheureusement si mutilé, qu'il en reste à peine la moitié.

En haut, le Père éternel, à gauche, une inscription que voici :

Ab initio et ante
Secula creata sum

En dessous, une ville, et sur le premier plan Marie couronnée, assise et portant peut-être l'enfant JÉSUS ; toutefois, la partie inférieure manquant complètement, il ne reste du personnage placé sur les genoux de Marie que le nimbe. A gauche de la sainte Vierge, une religieuse lit ses heures à genoux, c'est sans doute la donatrice. Les premières lettres de chaque ligne existent seules :

De Beth.....
Sainct.....
Dont.....
Brou.....

Pièce n° 6 : longueur 1m35 ; hauteur 1m38.

Neuvième tableau : *Idole renversée.*

Mise à prix à 2,000 fr., adjugée à 2,500 fr., aux Gobelins, de Paris.

Un païen se tient près d'un autel, sur le haut duquel est placée une idole. C'est un roi couronné, dont la main laisse tomber un étendard rouge et qui est renversé de son piédestal par la présence de l'Eucharistie, portée par saint Antoine dans un ciboire très élevé. Un Frère cordelier en robe bleue accompagne le saint.

Ung idolatre qui la foi régnia
Avoit un filz. Sainct Anthoine cordelier
Devant lydole lostie sacrée porta
Soudainement on la vit trébucher.

Pièce n° 7 : longueur 1m90 : hauteur 1m70.

Mise à prix à 3,000 fr., adjugée à 5,700 à M. le comte de l'Estoile.

Dix-huitième tableau : *Hérétiques noyés.*

Du temps des Albigeois, des hérétiques marchaient sur les eaux sans y enfoncer, par le secours de Satan. Un prêtre catholique prit le Saint-Sacrement et le jeta dans le fleuve. Aussitôt les hérétiques furent submergés. Des Anges emportent l'hostie.

Noyéz furent deux héréticques
Par la vertu du Sacrement
Les quelz devant par ars magicques
Marchoient sur leaue franchement.

Dix-neuvième tableau : *Conversion d'un hérétique.*

Un prêtre porte la sainte Hostie en présence d'un hérétique. Un cheval, un âne et un bœuf se précipitent sur les genoux.

Ung cheval, ung bœuf et ung asne
Adorèrent leur créateur
Dont ung hérétique prophane
Fut jecté hors de son erreur.

Pièce n° 8 : longueur 1m85, hauteur 1m75.

Dixième tableau : *Saint Grégoire convertit une hostie en chair.*

Mise à prix à 3,000 fr., adjugée à 5,400 à M. le comte de l'Estoile.

Saint Grégoire communie un homme et une femme, l'hostie est changée en chair.

Le pape est assisté d'un cardinal et d'un prêtre portant la double croix. Autel avec son retable et ses rideaux, parement frangé, table de communion couverte d'une nappe blanche, tous ces détails sont intéressants à examiner.

Saint Grégoire communioit
Une femme mal advertie
Dont ainsi qu'elle s'en soubzrioit
Fut lhostie en chair convertie,

Onzième tableau : *Doutes d'un prêtre.*

Un prêtre, revêtu d'une chasuble de brocard, célèbre la messe. L'autel, suivant l'ancien usage, est recouvert d'un dais. Au moment où il doute de l'hostie, celle-ci disparaît, une vision miraculeuse se produit.

Ung pbre doubta de lostie
Pourquoy elle se disparut
Mais la sacrée Vierge Marie
Tenant son fils lui apparut.

Pièce n° 9 : longueur, 1m92 ; hauteur, 1m70.

Mise à prix à 3,000 fr., adjugée à 4,650 à M. Helft, de Paris.

Seizième tableau : *Mort d'un pécheur qui communie indignement.*

La chasuble du prêtre est bleue avec orfrois d'or : l'autel est orné d'un dais à franges de couleurs variées ; le missel est placé sur un coussin : à droite et à gauche des rideaux d'étoffe rayée rose et verte, suspendus à des tringles. A remarquer aussi la table de communion.

Ung pécheur qui indignement
Reçeut la très sacrée hostie
Morut toste et visiblement
Par la gorge fist la sortie.

Dix-septième tableau : *Punition d'un mauvais prêtre.*

L'autel et ses accessoires, les vêtements liturgiques sont intéressants à étudier comme dans la scène précédente.

Ung prestre immonde célébrant
Non craignant Dieu ne les humains
Fut du feu du ciel descendant
Embrasé les bras et les mains.

Pièce n° 10 : longueur 2m10, hauteur 1m65.

Mise à prix : 3,000 fr. — Adjugée à 3,550 fr. à M. Bailly, de Paris.

Douzième tableau : *Délivrance d'un possédé.*

Un homme amène au prêtre un possédé et tient des verges pour le frapper en cas de besoin. Aussitôt que le prêtre a présenté la sainte Hostie, le démon quitte le possédé sous la forme d'un diablotin noir.

Par la vertu du Sacrement
Fut desmontré ung grand miracle
Car le dyable visiblement
Sortit hors dung démoniacle.

Treizième tableau : *Conversion d'un païen.*

Un prêtre, accompagné de trois clercs avec des torches, porte le Saint-Sacrement : le païen n'y fait aucune attention, mais son cheval s'agenouille aussitôt.

Ung payen séns honneur passa
Par devant le Sainct Sacrement
Mais le cheval se humilia
Puis creut le payen fermement.

Pièce n° 11 : longueur, 1m75 ; hauteur 1m70.

Mise à prix à 3,000 fr., adjugée à 4,100 à M. Siegfried.

Quatorzième tableau : *Les abeilles font une chapelle de cire.*

Une femme criminelle qui a jeté une hostie aux abeilles, admire la chapelle que ces industrieuses ouvrières viennent de lui construire.

Une femme au pays de Pourvence
Jecta ès mouches lhostie sacrée
Lesquelles lors en grande révérence
Luy firent une chapelle ornée.

Quinzième tableau : *Histoire du juif Jonathas.*

Le juif perce l'hostie avec un couteau : il en sort du sang. Au premier plan il la fait bouillir dans une marmite : le Christ apparaît au-dessus :

Ung juif ayant à Paris pans achapté
Lhostie au sang la ferut d'ung coute....
Puis la juetant bouillir, saillant ho...
Ung crucifix sest dedans présenté.

On conserve au musée de Cluny (n° 5070) un insigne

processionnel, datant du XVe siècle, qui représente ce miracle et provient de l'ancienne chapelle, élevée en 1294 par Rainier Flamming, sur l'emplacement de l'église des Billettes, à Paris.

Je dois faire remarquer en terminant, que la hauteur primitive de la tapisserie était de 1^m90. Si plusieurs tableaux ont une hauteur moindre actuellement, ceci provient de la restauration qui en a été faite. On a rogné ici 20 centimètres, là, 15 dans toute la longueur à la partie supérieure, afin de diminuer les frais de la restauration.

On lit dans les *Antiquités de Châlon*, par Pierre Saint-Julien, p. 489 : « Jacques Foure (évêque de 1574 à 1578), « donna des tapisseries pour parer les sièges du chœur et « ordonna par son testament qu'on fit faire deux grandes « pièces de tapisserie pour le chœur, l'une *de la Figure*, « l'autre *de la Vérité du Saint-Sacrement.* » Ces tapisseries devaient avoir une certaine analogie avec celles du Ronceray d'Angers [1].

L. DE FARCY.

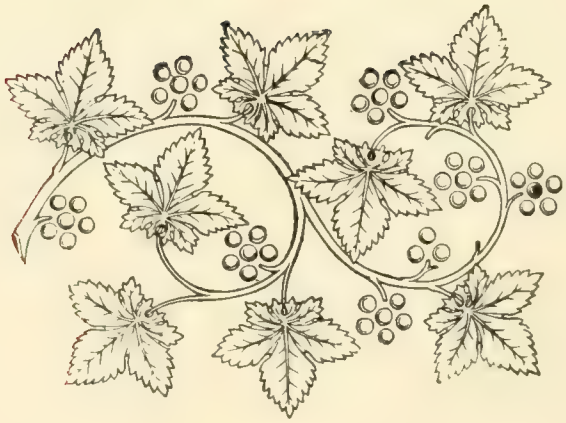
Expositions annoncées.

BARCELONE. — Concours d'archéologie. Dépôt des ouvrages jusqu'au 25 octobre 1891.

MELBOURNE. — Exposition internationale, du 1er août 1888 au 31 janvier 1889.

ROME. — En février 1889, ouverture d'une exposition rétrospective de céramique.

1. Ces tapisseries, reproduites par la phototypie, ont été décrites dans le *Règne de J.-C.* Les personnes, qui voudront se procurer les 3 planches, extraites de la Revue de Paray-le-Monial, peuvent les demander, moyennant p^t, à M. Belhomme, rue de la Poissonnerie, à Angers.



Imprimé par la Société Saint-Augustin.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois.

32me Année. — 4e Série.

Tome VII (XXXIXe de la collection).

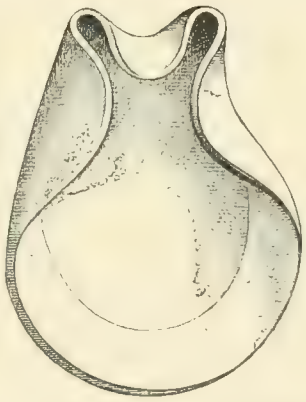
2me livraison. — Avril 1889.

Les lampes du musée de Saint-Louis de Carthage.

LE musée de Saint-Louis, fondé par S. É. le cardinal Lavigerie, renferme une importante collection de lampes de terre cuite appartenant aux diverses périodes qui divisent l'histoire de Carthage.

Certaines particularités caractéristiques, confirmées par des données chronologiques, permettent souvent de classer à coup sûr et d'attribuer à une période bien déterminée le plus grand nombre de ces lampes.

Ainsi les plus anciennes, celles qui datent de la période proto-punique et que nous trouvons ici dans des sépultures remontant à 3,000 ans et plus d'âge, ont la forme toute particulière de *coquilles*. Qu'on se figure une soucoupe ou patère en terre rouge presque toujours à couverte jaunâtre, de 11 à 12 centimètres de diamètre dont la moitié de la circonférence a été repliée en tricorne de façon à former deux becs (V. la figure, n° 1).



N° 1. — Lampe punique de Carthage.

Les Arabes se servent encore de nos jours de lampes de forme semblable auxquelles ils ont ajouté une tige et un pied. Il est curieux de constater que ce modèle de lampes s'est conservé dans plusieurs îles de la Méditerranée, entre autres dans l'île de Malte et dans celle de Gozzo (l'ancienne *Gaulos*).

L'évêque de Gozzo, Mgr Pace, visitant un jour notre collection, fut vivement frappé de la ressemblance de nos lampes puniques avec celles qu'emploient journellement les

paysans de son diocèse. Il n'est pas inutile de noter en passant que cette île est peut-être aujourd'hui un des rares points des anciennes possessions carthaginoises, où les savants auraient chance de retrouver dans le patois vulgaire des traces du vieux langage punique.

Les lampes phéniciennes dont je viens d'indiquer la forme rudimentaire, ont été rarement signalées par les savants. Jamais même elles n'avaient été remarquées ni à Carthage, ni dans le reste de l'Afrique. On en trouve cependant assez fréquemment dans les nécropoles primitives de la Sardaigne et naguère encore on en a retiré, à Saïda *(l'ancienne Sidon)*, de la sépulture magnifique du roi Tabnite, le père d'Achmounazar.

C'est donc le type primitif de la lampe qui était employée communément à Carthage.

A une époque un peu moins ancienne, des lampes de même terre et de même forme, ont reçu une décoration de couleur brune. Le peintre s'est contenté de faire au pinceau une série de touches ou de points plus ou moins réguliers sur le bord de la lampe. Nous avons trouvé dernièrement sur la colline de Byrsa des urnes funéraires appartenant à cette même époque, qui jusqu'à présent avait fourni si peu d'échantillons de céramique punique (1). Elles sont également décorées de lignes en peinture brune. Dans ces vases, la panse est ornée de cercles horizontaux et de motifs végétaux très simples, dans le goût des poteries cypriotes. Je crois cette céramique de fabrication locale.

Les Tyriens, qui fondèrent Carthage, avaient emprunté, d'abord à l'Égypte, puis à la Chaldée et à l'Assyrie, les produits de leur art et de leur industrie, pour en faire le commerce non seulement dans les îles et sur les côtes de la Méditerranée, mais jusqu'en Gaule sur les bords de la Seine et du Rhin. Il est facile de reconnaître ces diverses influences dans les spécimens que renferme notre collection de terres cuites.

Ici ce sont des figurines de style chaldéen ou d'art assyrien ; là, des masques et des amulettes de provenance égyptienne ou fabriqués sur place à l'aide de moules apportés d'Égypte.

Plus tard, c'est-à-dire vers le VIe et le Ve siècle avant notre ère, Carthage vit débarquer sur les quais de ses ports, quantité de vases grecs. Nous trouvons, en effet, sur plusieurs points de l'antique cité, de nombreuses terres cuites de fabrication hellénique, semblables aux poteries étrusques. L'argile de ces vases est d'un rouge pâle, le plus souvent recouverte d'un beau vernis noir. Nous avons trouvé à Carthage bon nombre de ces poteries grecques portant des *graffiti* puniques, qui prouvent leur importation et leur usage à l'époque carthaginoise.

Parmi nos lampes grecques, quelques-unes n'ont pas été vernies. Pour être vendues plus facilement sur les marchés de Carthage, ces lampes étaient parfois appropriées au culte le plus en honneur dans la cité punique. C'est ainsi que nous en possédons portant l'emblème de Tanit, c'est-à-dire un triangle surmonté d'une barre horizontale et d'un disque.

L'importation des produits de la céramique grecque est d'ailleurs attestée à Carthage par la découverte d'un grand nombre de débris d'amphores sorties surtout des ateliers de Rhodes. Notre collection renferme une intéressante série d'anses, sur lesquelles se lit la marque du potier. J'en reproduis une ici (1).

1. Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. III, p. 671.

1. Les autres inscriptions d'anses d'amphores, trouvées par nous à Carthage, ont été publiées dans le *Bulletin de l'Académie d'Hippone*.

Cette anse porte le nom d'Agathocle, mais il ne s'agit pas ici du fameux Sicilien du IVe siècle avant notre ère qui de simple potier devint général et fit une guerre si acharnée aux Carthaginois en Sicile et jusqu'en Afrique même. L'amphore à laquelle appartenait cette anse provenait non pas de Sicile mais de Rhodes.

No 2. — Anse d'amphore rhodienne.

L'importation de la céramique grecque à Carthage, dura jusqu'à la destruction de la ville par Scipion, en 146 avant notre ère. Une marque de potier trouvée ici, quoique latine, nous en fournit la preuve. Voici cette marque :

TR. LOISIO

D'après le savant professeur Hermann Dessau, cette estampille donne, dans son orthographe archaïque, le nom de *Trebius Loisius* ou *Lusius*, grand commerçant, qui vers le milieu du IIe siècle avant notre ère, fit un emprunt, dans l'île de Délos, au trésor du temple d'Apollon. Des poteries portant son nom avaient déjà été trouvées en Sicile, mêlées à des débris d'amphores de fabrique rhodienne. Ses ateliers et ses magasins semblent donc avoir été situés en Grèce.

Lorsque les barques de *Trebius Lusius* apportaient dans le port de Carthage les vases estampillés à son nom, cette ville puissante était à la veille d'être assiégée, prise, incendiée et détruite par Scipion (146).

Par l'exposé qui précède, on voit combien fut considérable l'importation de la céramique tant que dura la ville de Carthage. On conçoit donc facilement quelle grande variété de terres cuites, vases, lampes, statuettes, il faut s'attendre à trouver dans les ruines et les décombres de la cité punique.

Malgré cette concurrence faite sur ses marchés par la céramique étrangère, Carthage ne cessa pas de fournir à ses habitants des terres cuites de fabrication locale. Mais il est curieux de voir alors les potiers carthaginois inscrire leur nom en grec sur les produits de leur industrie. C'est ainsi que, dans notre collection, sur deux tessons de composition et d'aspect absolument puniques, on lit imprimé en beaux caractères grecs le nom de Magon :

ΜΑΓΩΝ

De plus, sur une espèce de pilon oblong de même argile et de même apparence on lit cette inscription latine, gravée à la pointe:

EXOFICINA
ABEDDONIS

Ici le nom d'*Abeddo*, d'origine toute sémitique (1), vient confirmer l'impression de l'œil exercé qui examine l'objet. *Abeddo* cependant n'est peut-être pas le nom du potier qui a pétri et moulé de ses mains cet instrument, mais celui de l'ouvrier ou de l'industriel auquel il appartenait.

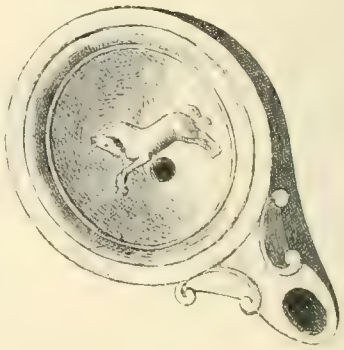
Vingt ans après la destruction de Carthage, les Gracques vinrent coloniser l'emplacement de la ville rasée par Scipion, et apportèrent avec eux les usages de l'Italie, leur patrie. C'est alors que commença à se montrer à Carthage la poterie romaine. Les échantillons de cette céramique se sont conservés intacts surtout dans les sépultures. On y trouve tout d'abord la lampe à côté de belles patères vernissées d'un rouge brun, à rebord vertical, et estampillées sur leur fond intérieur. On la retire d'ordinaire de petits sarcophages de pierre et d'urnes de terre cuite renfermant des cendres et des

1. On a même trouvé à Carthage ce nom gravé sur une stèle votive de l'époque punique.

ossements calcinés. Ces sépultures sont généralement dépourvues de tout appendice extérieur. Point de cippe funéraire. On n'y trouve point non plus d'épitaphe. Parfois seulement de très courts graffites se lisent sur les poteries qui accompagnent l'urne funéraire. Celle-ci semble simplement avoir été recouverte de terre, lors de l'inhumation.

Ces sortes de tombes se rencontrent isolées ou groupées en très petit nombre. Ce sont là évidemment les sépultures des premiers colons romains de Carthage. Chaque famille confiait à son propre terrain les membres que lui enlevait la mort. C'est dans le quartier de Mégara, et surtout sur les pentes ouest et nord-ouest de la montagne de Sidi Bou-Saïd, qu'on découvre, de temps à autre, ces sépultures des premiers colons de la Carthage romaine.

A cette époque, les lampes romaines de forme circulaire avec appendice pour le bec, comme les lampes grecques et étrusques, se font remarquer par la simplicité et l'élégance de leur forme, par la finesse de l'exécution et surtout par la légèreté et la ténuité de l'argile. Comme l'a déjà observé M. Edm. Le Blanc (1), il n'est pas nécessaire de les voir pour les distinguer des lampes chrétiennes. Leur poids seul suffit à les faire reconnaître. J'ajouterai qu'elles sont aussi beaucoup plus légères que les lampes romaines également païennes employées un peu plus tard. De l'avis du même savant, elles offrent des types d'une si parfaite élégance qu'elles ont dû être moulées sur des bronzes du travail le plus délicat. Leur disque supérieur n'est percé que d'un seul trou pour l'introduction de l'huile et de l'instrument qui servait à remonter la mèche. Parfois il y a vers le bec un second petit trou ou entaille à peine suffisant pour faire passer une aiguille moderne. Elles offrent aussi cela de particulier qu'elles sont dépourvues de l'anneau de la lampe païenne de la période qui suit immédiatement et le pourtour de leur disque est simplement ornementé de deux ou trois lignes concentriques qui entourent le sujet représenté. En un mot elles se distinguent par leur finesse et en même temps par la sobriété de leur ornementation. Elles portent rarement le nom du fabricant. On les trouve d'ailleurs en nombre assez restreint. Voici quelques-uns des sujets qu'on y voit représentés : Le cheval, le coq, les cornes d'abondance, Pégase, le sanglier, le dauphin, la gazelle, l'aigle, le tigre, le cerf, le daim, etc.



N° 3. — Lampe romaine païenne (1re période).

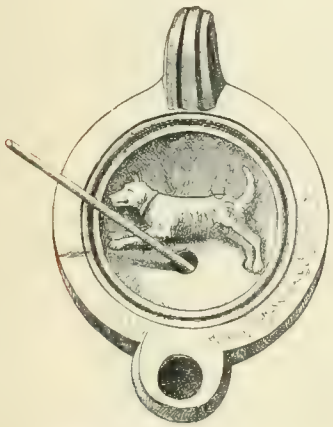
Celle dont nous donnons ici le dessin, longue de $0^{m}107$ et mesurant $0^{m}075$ de diamètre, ne pèse que 46 grammes, c'est la moitié du poids des lampes *de même dimension*, également païennes de la période suivante. La différence est encore plus grande si on les compare avec les lampes de l'époque chrétienne qui pèsent, à longueur égale, trois et quatre fois davantage.

Dans le courant du Ier siècle, la lampe légère et sans anneau, au lieu de n'offrir presque exclusivement sur son disque que des représentations d'animaux, commence à porter des figures humaines et des scènes vivantes. Ici c'est une Vénus, ou des Cupi-

1. *De quelques sujets représentés sur des lampes en terre cuite de l'époque chrétienne*, p. 5.

dons dans diverses attitudes, là un quadrige conduit par un aurige vainqueur, ou encore un moulin manœuvré par une bête de somme. Mais ces dernières lampes paraissent déjà moins anciennes que les premières et on les rencontre dans des sépultures à côté des lampes de forme un peu différente, dont l'usage fut général à la fin du Ier siècle et durant les deux siècles qui suivirent.

Ce qui distingue surtout la lampe romaine de cette seconde époque, c'est l'appendice en forme d'anneau qui permet de la saisir entre le pouce et l'index.



N° 4. – Lampe romaine païenne (2me période).

L'argile n'est plus désormais aussi mince et si les sujets représentés sont presque aussi délicats que dans les lampes de la période précédente, ils ne sont plus ni aussi simples ni aussi sobres. Le disque supérieur est fréquemment orné de scènes mythologiques et entouré d'une bordure composée de motifs qui se répètent, d'un goût exquis et d'un joli effet (1). Beaucoup de ces lampes portent au revers soit gravés à la pointe, soit empreints à l'aide d'un sceau, les nom, prénom et surnom du potier qui les a fabriquées. D'après nos fouilles, l'officine qui en fournit le plus à Carthage est celle de *Caius Clodius Successus*, C· CLO· SVC (2).

Nous avons trouvé ces lampes, par centaines, dans deux cimetières ayant servi du Ier au IIIe siècle de notre ère à la sépulture des *officiales*, affranchis, esclaves et hommes libres qui étaient au service du proconsul d'Afrique et formaient l'*officium* du procurateur de la ville de Carthage. Toutes ces lampes proviennent des ateliers de l'Italie, car elles portent les mêmes noms de potiers que celles des musées de Rome et de Naples que j'ai eu l'occasion de visiter.

Le plus ordinairement les lampes romaines de la première et de la seconde période, n'ont dans la partie concave de leur disque qu'un seul trou pour l'aération et pour l'introduction de l'huile et de l'épingle ou de l'aiguille soit de bronze soit d'ivoire ou simplement d'os qui servait, quand il en était besoin, à remonter la mèche.

Plusieurs des lampes que nous avons recueillies dans l'intérieur des cippes funéraires, ont conservé en place cet instrument qui permettait de raviver la lumière et dont l'usage rappelle ce vers attribué à Virgile :

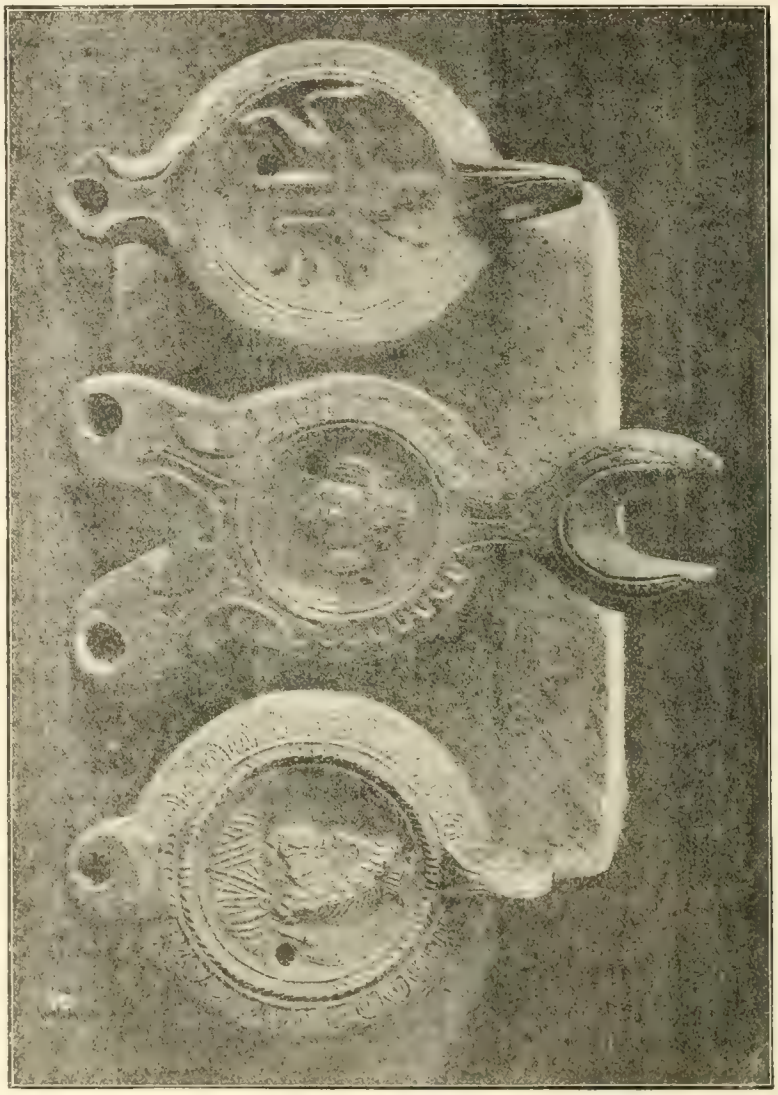
Et producit acu stupas humore carentes.

C'est toujours dans le trou central que nous avons trouvé en place cet instrument, et jamais dans le second petit trou percé vers le bec, lorsqu'il existait, quoiqu'il fût déjà un peu plus grand que dans les lampes romaines primitives.

Par tout ce que nous avons dit, le lecteur peut se faire une idée exacte de la forme de la lampe romaine en usage à Carthage du Ier au IIIe siècle de notre ère. Je ne parle pas ici des lampes à deux et plusieurs becs, à queue triangulaire ou en forme de croissant, telles qu'on en voit quelques-unes dans notre collection.

1. Voir la gravure, n° 5.
2. Deux lampes de ce fabricant et une autre d'un potier également très connu, *Caius Oppius Restitutus*, n'ont point d'anneau; mais déjà elles sont plus lourdes et l'argile est moins fine et moins mince.

A toutes les époques de l'art céramique il y eut des potiers, qui s'appliquèrent à produire des vases et des lampes dont la forme s'éloignait des types communs. Laissant de côté les exceptions, je ne parle ici que des lampes d'usage journalier, et que pour cette

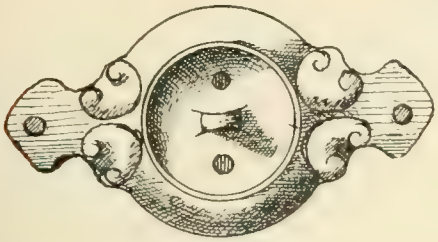


N° 5. — Lampes romaines païennes de Carthage, (du Ier au IIIe siècle de notre ère).

raison, on trouve en si grand nombre à Carthage.

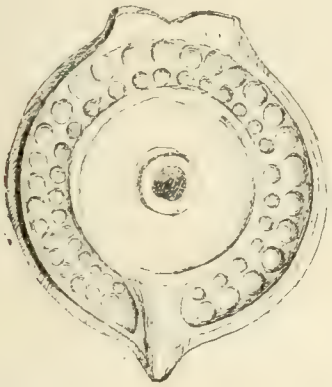
Toutes ces lampes païennes paraissent avoir été comme les lampes romaines primitives, façonnées à l'aide de moules de bronze. Jusqu'à présent cependant nous n'avons trouvé à Carthage qu'un seul moule de lampe. Il est en plâtre. J'en ai observé de presque semblables à Paris, au musée du Louvre et à Marseille au musée Borelli. Celui que nous possédons provient du terrain appelé Bir-el-Djebbana et a été décou-

vert près des deux cimetières romains dont j'ai déjà parlé et d'un cimetière chrétien



N° 6. — Lampe romaine païenne du IIe siècle.
(Carthage, cimetière de Bir-el-Djebbana.)

d'époque moins reculée. Ce moule était destiné à la fabrication de lampes qui ne portaient sur leur disque supérieur aucun sujet ou emblème. Seul le pourtour est orné d'une triple rangée de demi-globules. Notre collection renferme 16 lampes de cette espèce, presque toutes de terre grisâtre. Deux seulement sont de terre rougeâtre. Toutes ont leur disque entouré d'une double ligne de demi-globules et percé au centre d'un seul trou circulaire. Les deux tiers de ces lampes ont encore vers le bec le tout petit trou presque imperceptible que j'ai signalé plus haut dans les lampes païennes.



N° 7. — Lampe de Carthage, type de transition.

Ces particularités, on le voit, les rapprochent de la lampe païenne. Trois seulement ont leur disque orné d'un sujet. Sur l'une, c'est une double palme, sur l'autre une étoile à huit branches qui cache peut-être un sens monogrammatique, et sur la troisième, un sujet païen, Cupidon ailé dans une coquille. A part ces trois lampes [1], toutes les autres ont leur disque central complètement uni. Deux seulement sont munies d'un anneau, toutes les autres ont la queue pleine que nous signalerons bientôt dans les lampes chrétiennes. L'épaisseur de la pâte et leur poids les rapprochent aussi beaucoup de la lampe chrétienne.

La découverte à Carthage d'un moule de plâtre destiné à fabriquer ces sortes de lampes prouve qu'elles étaient le produit d'une industrie locale. Il faut donc, je crois, reconnaître dans ces spécimens, le *type de transition* entre la lampe de forme et de fabrication romaines et celle de terre rouge de l'époque chrétienne et de façon africaine.

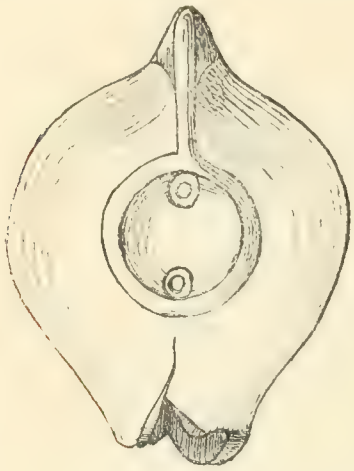
Plusieurs autres observations me semblent, d'ailleurs, confirmer cette conclusion.

1° On a trouvé à Meraïssa, dans les ruines de *Carpis*, ancienne ville épiscopale située vis-à-vis de Carthage, de l'autre côté du golfe, deux lampes sorties d'un moule analogue au nôtre et dont le revers, au lieu de porter le nom du potier, présente deux marques particulières absolument inconnues sous les lampes païennes mais que nous retrouvons au revers des lampes chrétiennes. L'une de ces marques, comme le sujet signalé plus haut, est l'étoile à 8 rayons dans laquelle on peut, quoique sans certitude, reconnaître l'image de la croix combinée avec la première lettre du mot Χριστός. L'autre se compose de deux doubles cercles concentriques.

2° Deux lampes de cette catégorie portent cependant le nom du potier. Sur

1. On vient encore de trouver, dans la cour des sœurs missionnaires d'Afrique sur la colline de Junon, une lampe de cette espèce dont le disque percé de deux trous porte l'emblème du chandelier à sept branches. C'est une lampe juive.

l'une, c'est celui de *Felix*, sur l'autre celui de *Revocatus*. Le premier de ces noms était autant répandu parmi les païens que parmi



N° 8. — Dessous d'une lampe chrétienne.

les fidèles de Carthage [1]. Mais sur notre lampe, le nom de Félix est accompagné de trois points disposés en triangle, signe symbolique qui se reproduit sur une autre lampe de cette même série et que l'on voit si souvent sur nos lampes chrétiennes.

Quant au nom de *Revocatus*, il se lit sur une des épitaphes chrétiennes de notre basilique de Damous-el-Karita, et ne s'est point encore rencontré parmi les noms païens qu'a fait connaître l'épigraphie latine de Carthage.

De plus une de ces lampes est marquée sur le côté, d'un X barré dans lequel on peut reconnaître aussi le monogramme du Christ.

3° Enfin ces lampes et leurs débris se rencontrent dans les mêmes terrains et à la même profondeur que les lampes et fragments de lampes chrétiennes et jamais, au contraire, dans les cimetières païens des premiers siècles.

En résumé ces lampes conservent encore la forme de la lampe païenne, mais se rapprochent, par certains détails, de la lampe chrétienne.

Cet ensemble d'observations permet donc de reconnaître dans ces lampes un *type de transition* et de les classer vers le IVe siècle entre la lampe païenne qui était d'un usage si général dans les habitations comme dans les cimetières et les lampes vraiment chrétiennes dont l'usage semble s'être répandu surtout après la victoire de Constantin et le triomphe de l'Église (312).

C'est aussi à cette période de transition qu'il convient d'attribuer certaines lampes que l'on trouve fréquemment sur un autre point de la côte africaine, dans les ruines de l'ancienne Césarée, aujourd'hui Cherchel. D'après un exemplaire acheté l'an dernier par un touriste anglais qui me l'a fait examiner, elles offrent tous les caractères qui font reconnaître la lampe de transition de fabrication locale. La lampe que j'ai eue entre les mains est de terre jaunâtre, à queue épaisse et non forée, avec trou central et tout petit trou vers le bec. Autour du disque supérieur, complètement uni, elle porte moulée en relief cette inscription :

EMITE LVCERNAS COLA + AS ABASSE.

Emite lucernas colatas ab asse.

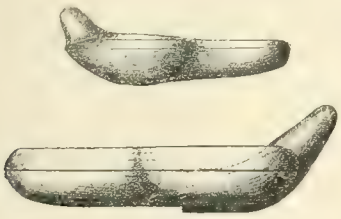
Berbrugger a traduit cette phrase : « Achetez des lampes fines à un sou ». Ce qui est frappant et qui permet de conjecturer que cette lampe est déjà chrétienne, c'est la forme de la croix donnée à la lettre T dans le mot *colatas*.

Mais avant de parler de la lampe chrétienne, disons un mot de la lampe juive. Nous en possédons un bon nombre d'exemplaires. Tous se reconnaissent au chandelier à sept branches, symbole qui, contrairement à ce que je croyais d'abord, ne paraît pas avoir été ici, commun aux chrétiens et aux juifs,

1. Parmi les nombreuses épitaphes tant païennes que chrétiennes, trouvées par nous à Carthage, plus de 50 donnent le nom de *Felix*.

mais bien particulier à ces derniers. J'ai déjà mentionné en note une lampe de cette série, à côté de laquelle je puis encore placer deux exemplaires qui ne diffèrent que par l'absence de la double ligne de globules complètement supprimée dans le premier et remplacée dans le second par une triple ligne de piqûres. C'est d'ailleurs toujours le même genre de travail, avec la queue non forée et le disque percé de deux trous. Quant aux autres lampes de cette série, elles sont plus nombreuses et ressemblent davantage aux lampes chrétiennes par leur forme et par l'argile dont elles sont faites, mais elles sont communément plus petites et plus grossières de façon. Il est curieux de voir comment, dans notre série de lampes juives, tel exemplaire quoique fabriqué à la main, sans moule, se rapproche de la forme générale de la lampe païenne, comment deux autres peuvent se placer à côté de la lampe de transition décrite ci-dessus, comment une quatrième, d'argile presque grise, ressemble absolument aux lampes chrétiennes, et comment enfin le reste des lampes de cette catégorie vient se classer directement parmi les lampes d'époques chrétiennes dont je veux surtout parler.

A Carthage, la lampe chrétienne est d'argile presque toujours de couleur rouge, quelquefois seulement de couleur jaunâtre. Sa forme est plus allongée, plus lourde et plus épaisse que dans la lampe païenne.



N° 9. — Lampes chrétiennes de Carthage.

Elle n'a point d'anneau, mais simplement un appendice un peu relevé, non foré, et se terminant en pointe arrondie. Contrairement aussi aux lampes romaines païennes, la partie concave du disque supérieur de la lampe chrétienne, est généralement percée de deux trous, à moins toutefois qu'un seul trou ne s'harmonise mieux avec le motif d'ornementation. Ainsi quand ce motif est une étoile, une rosace, une croix équilatérale, le disque n'a souvent qu'un seul trou placé au centre du dessin. De plus le disque central est toujours entouré d'une bande circulaire, le plus souvent interrompue d'un côté par la base de l'appendice qui sert de queue, et de l'autre, par le bec où se mettait la mèche. Cette bande est ordinairement remplie d'ornements géométriques, tels que triangles, carrés, losanges, figures ovales, rosaces, disques et demi-disques auxquels viennent se joindre des fleurons à quatre et à six pétales, des feuilles de vigne, des palmes, des cœurs, des poissons, des colombes, des monogrammes et des croix et même des faces humaines.

Cette ornementation géométrique prouve que ces lampes sont de fabrication africaine. Aussi, contrairement aux lampes romaines, la lampe chrétienne ne porte jamais au revers le nom du potier. Parfois seulement on y voit gravée à la pointe une croix, une palme, certains signes particuliers ou quelqu'une des lettres de l'alphabet quand ce n'est pas l'empreinte au poinçon d'un des motifs, qui ornent le pourtour du disque supérieur.

La lampe chrétienne était fabriquée à l'aide de deux moules, l'un pour le dessus et l'autre pour le dessous. Les deux parties étaient ensuite soudées ensemble. C'est alors que le potier avec un tube ou emporte-pièce de la forme et de la grosseur d'une plume d'oie, pratiquait les deux trous de la partie concave du disque.

L'opération demandait un coup sec et

souvent l'extrémité de l'instrument atteignait le fond de la lampe. Il est facile de constater ce fait dans les lampes dont le bec brisé permet d'examiner l'intérieur. Souvent aussi les morceaux de la pâte ainsi coupés à l'emporte-pièce, sont demeurés collés sur les parois internes où la cuisson les a fixés et durcis.

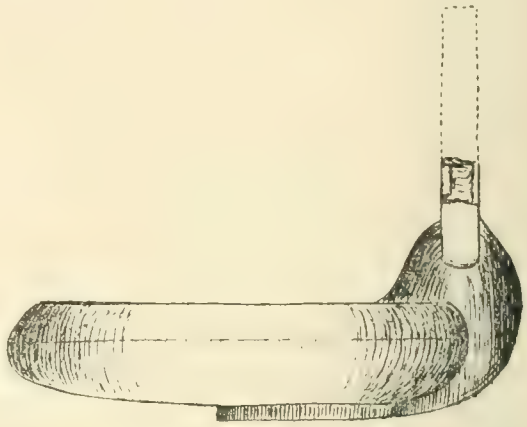
Quelquefois au lieu de mouler directement le sujet emblématique, du même coup avec la partie supérieure de la lampe, le potier le reproduisait à part sur une mince couche d'argile qu'il appliquait ensuite et soudait au centre du disque supérieur. Nous avons plusieurs exemples de cette opération qui ne se remarque jamais sur les lampes païennes.

Ces divers caractères permettent de distinguer à première vue une lampe chrétienne d'une lampe païenne.

Quelquefois la lampe chrétienne a deux becs. Notre collection en renferme plusieurs exemples. Il y en avait même à sept becs. Telle était celle dont nous avons trouvé les débris, dans la basilique de Damous-el-Karita, avec une portion de la chaîne de bronze qui la tenait suspendue à la voûte du *trichorum*, ou chapelle à trois absidioles.

D'autres fois, la queue est remplacée par un disque vertical épais d'un centimètre et de même diamètre que la largeur de la lampe à laquelle il servait comme de réflecteur.

Mais ces sortes de lampes sont toujours brisées lorsqu'elles sortent de terre. L'angle droit formé par le disque les rendait très fragiles. Aussi trouve-t-on d'ordinaire ces disques séparés des lampes auxquelles ils appartenaient. J'en ai vu quelques-uns dans des musées et entre les mains d'amateurs qui en ignoraient complètement l'usage. Longtemps aussi je me suis demandé à quoi ces disques avaient pu servir, lorsqu'enfin nous avons trouvé une lampe qui avait conservé une partie de cet appendice. Depuis nous avons recueilli des disques dont la brisure a emporté une portion de la lampe. Il n'y a donc plus de doute possible sur la manière dont ils étaient soudés à la lampe dont ils formaient une sorte de poignée.



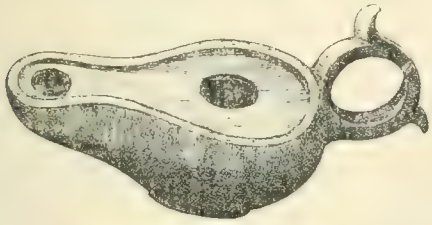
N° 10. — Lampe chrétienne avec amorce du disque.

Notre collection compte aujourd'hui plus de vingt disques. On en trouvera la liste et la description à la suite du catalogue de nos lampes chrétiennes. Ils portent d'ailleurs les mêmes sujets emblématiques que les lampes elles-mêmes. Ce sont le Poisson, le Lion, l'Agneau, le Cerf, le Coq, la Rosace, l'Étoile, le Calice, le Monogramme du Christ, sous ses diverses formes, la Croix, l'Orante, etc...

N° 10. — Disque de la lampe chrétienne.

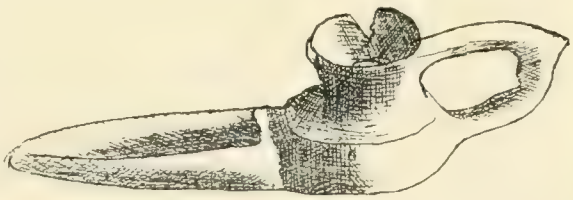
La forme particulière de ces lampes à

disque réflecteur, semble avoir été inspirée par des monuments de bronze également chrétiens, dont on a découvert plusieurs spécimens en Égypte, dans les ruines de l'ancienne *Crocodilopolis*, aujourd'hui Medinet-el-Fayoum. A Rome, le musée chrétien du Vatican possède aussi de très curieuses lampes de bronze que l'on croit de provenance africaine. Les ruines de Carthage cependant n'ont fourni à ma connaissance, qu'une seule lampe de bronze. Mais cette lampe est dépourvue de toute ornementation ou symbole qui puisse permettre de déterminer à quelle époque elle remonte et si elle est païenne ou chrétienne. En voici le dessin.



N° 11. — Lampe de bronze trouvée à Carthage. Longueur 0m,11.

Il n'est pas plus facile d'indiquer l'âge de plusieurs lampes de notre collection qui offrent une forme particulière. Elles sont ansées et munies d'un bec bas, long et étroit.



N° 12. — Lampe de Carthage de basse époque.

L'une d'elles, en terre rougeâtre à couverte blanchâtre, ressemble aux poteries puniques, les autres de couleur vert pâle ou marbrées de vert et de jaune, sont vernissées. Ces dernières rappellent, à s'y méprendre, les poteries actuelles de Nebel, ville tunisienne, située sur le littoral sud de la presqu'île du cap Bon.

Quoiqu'il me soit impossible d'attribuer à ces sortes de lampes une époque déterminée, je les croirais volontiers dater de la fin de l'occupation byzantine, peut-être même des débuts de la période arabe.

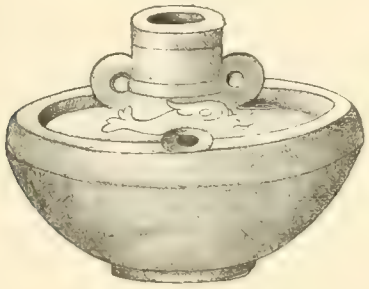
Mais revenons aux lampes franchement chrétiennes.

Dans quelques rares lampes chrétiennes la queue au lieu de consister en un disque vertical, est remplacée par un cylindre

N° 13. — Lampe chrétienne de Carthage, dessus, dessous et profil.

creux un peu évasé au sommet et communiquant avec l'intérieur. Cette sorte d'entonnoir, qui rendait plus facile l'introduction de l'huile, servait en même temps de poignée plus commode que l'appendice ordinaire. Ces lampes sont à double bec.

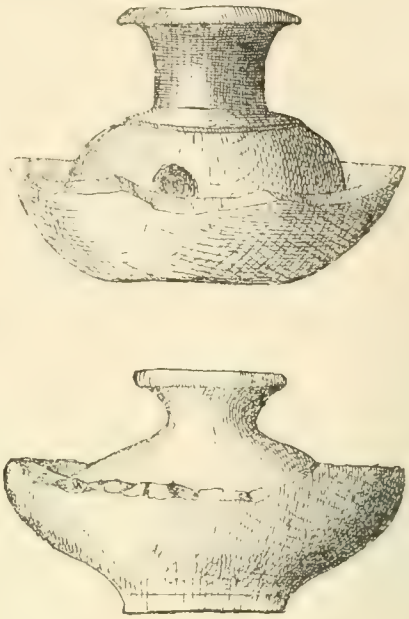
Il est une autre variété de lampe chrétienne qui mérite d'être signalée et d'être reproduite ici. Ces lampes ont la forme de bols presque demi-sphériques à goulot central et vertical muni de deux oreillons qui permettaient la suspension à l'aide de chaînettes. Sur le bord du disque supérieur se voit le trou où était placée la mèche.



N° 14. — Lampe chrétienne de Carthage.

N° 14. — Lampe chrétienne. (Dessus.)

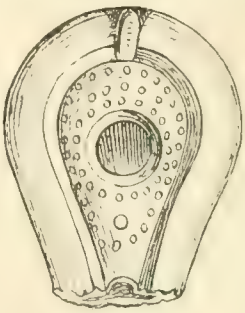
Signalons encore une lampe assez commune que j'attribuerais volontiers à l'époque vandale. Elle ne porte jamais de symbole ou d'ornementation. Dans quelques exemplaires le goulot supérieur est supprimé.



N° 15. — Lampes de Carthage.

Les deux dessins qui suivent représentent des lampes d'argile grise dont notre collection renferme plusieurs spécimens. Quelques-unes ont la forme de nacelle. Ces lampes doivent appartenir au IVe siècle ou au début du Ve.

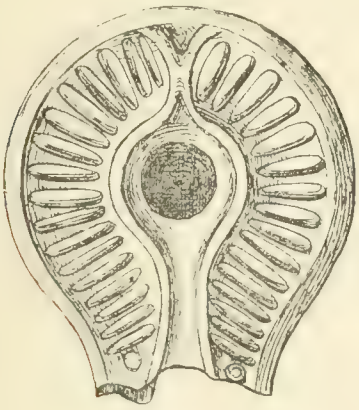
Telles sont les principales variétés des lampes de la période chrétienne à Carthage.



N° 16.

Bien souvent on a attribué un usage funéraire à ces lampes chrétiennes. Suivant en cela l'avis de plusieurs archéologues, j'ai cru d'abord que certaines d'entre elles avaient été consacrées aux sépultures. Mais la découverte et les fouilles de nos anciens

cimetières chrétiens n'ont point prouvé que les fidèles de Carthage eussent la coutume de déposer des lampes dans les tombeaux de leurs morts. Je crois donc inexacte, du moins pour Carthage, l'appellation de lampes funéraires, donnée parfois à ces sortes de lampes.



N° 17.

Beulé, ayant trouvé dans ses fouilles sur la colline de Byrsa, où jamais les Romains, soit païens, soit chrétiens, n'ont inhumé leurs morts, une lampe chrétienne dont le bec était noirci et en partie brisé, et qui renfermait une monnaie de Constantin, s'est trompé doublement en appelant cette lampe *funéraire* et en ajoutant que l'usage d'introduire l'obole de Charon dans la lampe funéraire ne fut point détruit à Carthage par le christianisme. On ne peut d'ailleurs attribuer qu'au hasard la présence d'une monnaie dans les deux lampes au bec brisé, l'une païenne, l'autre chrétienne, trouvées par Beulé, sur la colline de Byrsa.

La vérité est que ces lampes étaient d'usage domestique et qu'on s'en débarrassait d'une manière ou d'une autre, lorsque, le bec étant brisé, elles ne pouvaient plus contenir l'huile. C'est pourquoi on les découvre en si grand nombre dans les ruines de la cité même de Carthage, parmi les décombres des anciennes habitations, où presque toujours elles sont brisées. Celles qui se sont conservées intactes, proviennent le plus souvent de citernes ou de puits dans lesquels elles ont pu tomber sans se briser.

Dans les demeures, ces lampes étaient placées sur des consoles, des candélabres ou autres supports soit de bois soit de métal. On ménageait aussi dans l'épaisseur des murs à l'intérieur des maisons, de petites niches dans lesquelles on les déposait. En Égypte, d'après Mariette Bey, on les plaçait parfois dans des espèces de lanternes portatives et à suspension.

Nous n'avons jamais trouvé, comme je viens de le dire, de lampes dans les tombes chrétiennes. Rarement même en trouve-t-on dans les cimetières. Mais les dépendances des basiliques nous en ont fourni un bon nombre. C'était d'ailleurs un usage, à certains jours solennels, d'éclairer et d'illuminer, à l'aide de telles lampes, l'intérieur des églises et même les habitations particulières.

Eusèbe nous a conservé le souvenir des illuminations splendides ordonnées par Constantin pour célébrer la nuit de Pâques. A Saint-Jean de Latran, dès les premiers siècles, aux grands jours de fête, au lieu de brûler dans les lampes de l'huile ordinaire, on y consumait des baumes spéciaux dont la fumée odoriférante remplissait la vaste basilique et se répandait au loin [1].

Mais nous savons que la coutume d'illuminer les églises existait également à Carthage. Victor de Vite rapporte que, pendant la persécution vandale, l'église qu'on appelait église de Faustus, ayant été enlevée aux catholiques et dépouillée de sa riche ornementation, un chrétien la vit en songe, parée de nouveau de sa splendeur et surtout toute brillante de la lumière des lampes : « *Vidit quidam Fausti ecclesiam solito in* « *ornatu fulgentem, cereis quoque fulgenti-*

1. Rohault de Fleury, *Iconostases*, p. 112.

« *bus, palliorumve velamine ac lampadibus* « *rutilantem.* »

Mais ce qui donne un intérêt tout particulier à notre collection de lampes chrétiennes, ce n'est pas seulement le nombre important des exemplaires, mais c'est surtout la variété des emblèmes dont elles sont ornées.

Il convient d'ailleurs de faire remarquer que pour les premiers chrétiens, la lampe elle-même qui produit et répand la lumière, était le symbole de Notre-Seigneur Jésus-Christ, *la vraie lumière qui est venue éclairer le monde:* « *Erat lux vera quæ illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum.* » (Joan., I, 9.) On voit au musée de Leyde une lampe provenant d'Égypte et sur laquelle ont été imprimées ces paroles du symbole de Nicée ΦΩC EK ΦΩTOC. *Lumen de lumine* (1).

Une autre lampe trouvée sur le mont Sion à Jérusalem, porte également en grec cette formule significative : « *La lumière du Christ brille pour tous.* » La lampe était donc le symbole de Notre-Seigneur, qui a dit lui-même. « *Ego sum lux mundi.* » (Joan., VIII, 12.) Aussi les figures moulées sur les lampes chrétiennes ne font-elles que fixer et développer le sens du symbole primitif. Le potier semble avoir eu constamment à l'esprit la pensée du divin Rédempteur, et les images qu'il a produites se rapportent presque toutes à ce pieux thème. Cette intention que nous trouvons à chaque page de notre catalogue de lampes chrétiennes, est manifestement exprimée au revers d'une brique de notre collection, provenant des ruines d'une basilique du IVe siècle.

Le potier, pendant que l'argile était encore fraîche et impressionnable, a tracé avec ses doigts le monogramme du Christ ☧.

1. De Rossi, *Bulletin d'archéologie chrétienne, 1868*, p. 78.

Tantôt le potier chrétien a eu en vue la personne même du Christ, tantôt sa parole sacrée dont la lampe elle-même est le symbole d'après ce verset du psaume CXVIII : « *Lucerna pedibus meis verbum tuum et* « *lumen semitis meis.* »

« Les fidèles de l'Afrique, dit M. de « Rossi (1), disaient, vers le milieu du IIIe « siècle avec une variante: « *Lucerna pedibus meis sermo tuus,* » mais ils n'en appliquaient pas moins ces paroles au Christ personnellement, comme Verbe divin et à la lumière de sa doctrine et de ses préceptes.

Un texte remarquable en fait foi. L'an 259, les martyrs Montanus, Lucius et leurs compagnons, jetés en prison à Carthage, attendaient la dernière épreuve. L'un d'eux écrivit le récit suivant conservé dans leurs actes authentiques (2).

« *Reno, qui nobiscum fuerat, somno ap-* « *prehenso ostensum est ei produci singulos ;* « *quibus prodeuntibus lucernæ singulæ præ-* « *ferebantur : cujus autem lucerna non* « *præcesserat, nec ipse procedebat. Et cum* « *processissemus nos cum lucernis nostris* « *expergefactus est. Et ut nobis retulit lætati* « *sumus fidentes nos cum Christo ambulare* QUI EST LUCERNA PEDIBUS NOSTRIS ET QUI EST SERMO SCILICET DEI. »

D'autres emblèmes semblent se rapporter plus directement au mystère adorable de la sainte Eucharistie. Il n'est pas toujours facile de voir comment le sujet symbolise Notre-Seigneur Jésus-Christ, mais le grand nombre de lampes sur lesquelles ce symbole est évident, permet de croire, même quand il n'est pas facile d'en trouver la raison, que les autres emblèmes étaient aussi destinés à figurer le Sauveur du monde. Je n'ai nullement la prétention de tout expliquer en

1. De Rossi, *Bull. di archeologia cristiana, 1880*, p. 66.
2. Ruinart : *Acta martyrum sincera*, p. 231.

publiant le catalogue de nos lampes chrétiennes. J'ai moins l'intention d'en donner un commentaire, que de fournir aux savants les éléments d'une étude approfondie du symbolisme chrétien en Afrique.

Je ferai cependant remarquer que telle figure qui symbolise Notre-Seigneur, lorsqu'elle est seule et occupe la place d'honneur au centre du disque de la lampe chrétienne, devient l'emblème des fidèles lorsqu'elle est répétée plusieurs fois ou qu'elle prend une place secondaire. Ainsi le poisson, le lion, l'agneau, la colombe, la vigne, le vase, les divers monogrammes et la croix, etc., symbolisent d'abord Jésus-Christ, puis, si ces emblèmes se dédoublent et se multiplient sur une même lampe, ils symbolisent les simples fidèles qui puisent en Jésus-Christ la vie de la grâce.

Tout ce symbolisme est d'ailleurs conforme à la doctrine de l'apôtre et à la pensée exprimée par saint Cyprien que tout chrétien doit être un autre Christ. D'après ce principe, quand le poisson est figuré seul au centre du disque de la lampe, c'est l'Ἰχθύς, mot sous lequel est renfermée, on le sait, cette formule : *Jésus-Christ Fils de Dieu Sauveur*, et quand les poissons sont représentés, soit seuls ou en nombre à une place secondaire, ils figurent les simples fidèles.

Parmi les sujets moulés sur nos lampes, plusieurs représentent des personnages et des scènes de l'Ancien Testament. Telles sont les images d'Abel, d'Abraham sacrifiant Isaac, des deux hébreux rapportant la grappe de raisin de la terre promise, de Jonas rejeté par la baleine, de Daniel dans la fosse aux lions et des trois enfants dans la fournaise.

Notre collection renferme aussi de belles lampes sur lesquelles est figuré le Christ vainqueur, d'abord armé de la croix, puis terrassant le dragon infernal et enfin foulant aux pieds le chandelier mosaïque renversé, preuve de sa venue dans le monde pour remplacer le judaïsme et détruire le paganisme.

Saint-Louis de Carthage,
25 janvier 1889.

A. L. Delattre,
pr. miss. d'Alger.

Le cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie. Son portrait à la cathédrale de Chartres [1].

LA chapelle de Notre-Dame du Pilier de la cathédrale de Chartres est éclairée par deux verrières du XIIIe siècle. L'une, dont aucun de ceux qui se sont occupés de la cathédrale de Chartres n'a pu jusqu'à présent expliquer le sujet, a été donnée par Geoffroid Chardonnel, archidiacre de Dunois; l'autre, qui représente des scènes de la vie de saint Nicolas, évêque de Myre, a été offerte à la Vierge, par un cardinal et par deux membres de sa famille; on les voit dans les deux médaillons du bas du vitrail.

De la première de ces verrières, nous n'avons pas à nous occuper aujourd'hui, sinon pour en retenir une date précieuse pour nous, celle de 1242, époque à laquelle nous trouvons signalé, dans le *Gallia Christiana*, Geoffroid Chardonnel, archidiacre de Dunois [2]. Cette date nous aidera à préciser l'âge du vitrail, et à identifier par conséquent avec une certaine assurance le cardinal dont nous voulons étudier le portrait.

C'est à la *Légende dorée* qu'est empruntée le sujet du vitrail, dont voici et la forme et la description [3].

1°. Un cardinal, vêtu d'une chape feuille de rose sèche [1] par dessus une aube blanche avec une étole verte, est à genoux devant l'image de la Vierge : à gauche dans un cartouche est écrit : STEPH°. CARDINALIS DEDIT HĀC VITREĀ.

2°. Un homme à genoux, vêtu d'un manteau feuille de rose sèche, avec un chaperon rouge, ayant derrière lui une femme jeune encore, est agenouillé devant l'image de la Vierge. La jeune femme porte sur la tête le bandeau des femmes nobles du XIIIe siècle.

3°. Plusieurs personnages prient devant la statue de Diane qui est en costume du XIIIe siècle, toque à oreilles et mentonnière, robe feuille de rose sèche, manteau vert. Dans un cartouche on lit : DIANE.

4°. Saint Nicolas prêchant. Un clerc derrière lui dans la chaire tient sa crosse.

5°. Saint Nicolas dans la ville de Myre, représentée par des créneaux, abat avec sa crosse la statue de Diane.

6°. Le diable avec trois magiciens prépare l'huile infernale qui doit détruire la maison de saint Nicolas.

7°. Préparation de l'huile infernale, *le mydiaton*. Trois magiciens sont autour d'un foyer sur lequel est une marmite. L'un souffle le feu, l'autre remue la marmite, le troisième tient en main une fiole.

8°. Trois personnages. L'un d'eux à genoux reçoit un pain dans un sac. (Disette de Myre).

1. Cette étude a été lue le 8 février 1889, devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

2. T. VIII, col. 1393.

3. *La Légende dorée*, trad. de C. B. Paris, Delahays. 1854, in-8°, 1re série, p. 26.

1. Selon les temps la couleur de l'habit des cardinaux est différente, rouge, rose sèche, ou violet, c'était au dimanche de la rose que les cardinaux prenaient la chape de cette couleur.

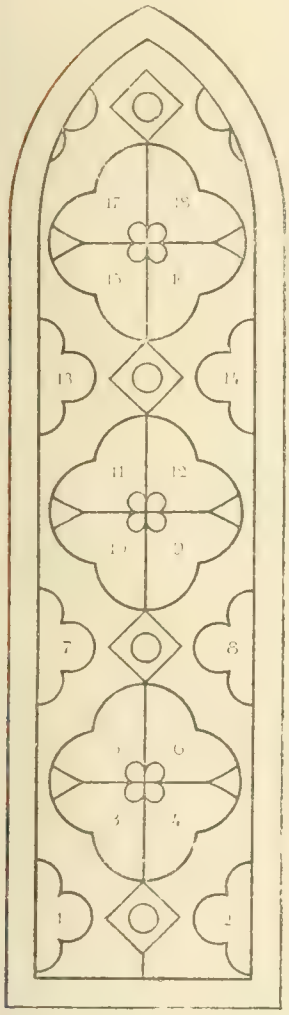
Pl. V.

Le Cardinal Etienne de Nancza.
Vitrail de la Cathédrale de Chartres.

9°. Le diable sous la forme d'une femme pieuse, tenant une fiole à la main, *le mydiaton*, la présente à

10°. Trois pèlerins qui descendent d'un vaisseau le long d'une échelle.

11°. Une barque avec plusieurs marins. L'un rame. (Miracle du blé.)



Forme du vitrail de saint Nicolas

12°. Une barque avec trois personnages, deux sont assis, le troisième est debout avec son havre-sac.

13°. Une barque dans laquelle il y a trois personnages; l'un d'eux est debout au bord du vaisseau. (Saint Nicolas vient au secours des marins pendant la tempête.)

14°. Une barque conduite par un rameur, dans laquelle est saint Nicolas qui parle aux personnages de la barque n° 13. Il leur demande ce que leur a dit la femme du n° 9, et leur ordonne de jeter le *mydiaton* à la mer. La mer est couverte de feu.

15°. Trois personnages parlent à un démon qui leur montre une ville.

16°. Un personnage vêtu de vert, ayant un havre-sac, montre à trois autres pèlerins une église.

17°. Deux personnages, suivis d'un clerc, dont l'un a le bourdon et le sac de pèlerin sortent d'un vaisseau et

18°. S'avancent vers un évêque, crossé et mitré qui les bénit.

La lecture du nom du cardinal semble avoir embarrassé tous ceux qui se sont occupés jusqu'ici de la question. On ne voit pas cependant quelles difficultés pouvait offrir cette lecture et comment Pintard (1) a pu y lire « THOMAS » (2), comment Ferdinand de Lasteyrie a pu y déchiffrer « REG. » qu'il identifie avec Eudes Rigaud, cardinal en 1252, ✠ 1276, qui occupa le siège archiépiscopal de Rouen de 1248 à 1276. De ces deux lectures si différentes, il semble ressortir que les auteurs, ne pouvant lire l'inscription, cachée derrière une boiserie, ont choisi le cardinal du XIIIe siècle qui leur semblait le plus se rapprocher, à leur avis respectif, de l'époque de l'exécution du vitrail. Or, dans son histoire de la peinture sur verre, Ferdinand de Lasteyrie fait preuve d'une telle science de critique archéologique, que nous ne pouvons douter un instant qu'il n'ait eu des motifs sérieux pour penser y voir le portrait d'Eudes Rigaud (1252-1276), en outre des données archéologiques qui lui permettaient d'attribuer en toute certitude, à la forme dont il s'agit, cette date d'exécution. C'est aussi celle qui nous paraît devoir être assignée avec une certaine précision, à l'encontre de laquelle ne vient assurément pas le portrait de Geoffroid Chardonnel, signalé, il est vrai, dès 1242, mais qui put parfaitement demeurer encore quelques années dans ses fonctions d'archidiacre de Dunois, ou tout au moins en retenir le titre.

Nous avons, dans les bas-côtés de l'abside de la cathédrale de Chartres, toute une série de verrières, datées par les personnages qui y sont représentés ; je les ai étudiés dans la *Revue de l'Art chrétien* (3).

1. Manuscrit de la bibliothèque de Chartres, n° 12 $\frac{?}{c}$. *Description des vitraux de la cathédrale de Chartres au XVIIIe siècle.*

2. Ce serait Thomas, prêtre cardinal du titre de Sainte-Balbine, créé par Honorius III, vers 1220.

3. 1888, p. 413.

De la verrière de Thibaut, comte de Chartres (1205-1218), jusqu'à celle de Jean et de Guillaume, vidames de Chartres (1287-1297), nous n'avons que l'embarras du choix pour trouver des points de comparaison au milieu de ces verrières incomparables. Tout l'art du verrier du XIIIe siècle s'y trouve. Et si les débuts en sont encore pleins de naïveté, le développement des ateliers chartrains, dont Clément [1] sera vers 1290 un des brillants représentants, peut être suivi pas à pas dans les bas-côtés de la cathédrale. Ferdinand de Lasteyrie ne s'est pas trompé en datant du milieu avancé du XIIIe siècle, le vitrail qui nous occupe.

Si Bulteau a le premier lu le véritable nom qui est inscrit, STEPH', il n'a su se fixer sur aucun des Étienne que nous rencontrons au XIIIe siècle parmi les membres du Sacré-Collège. Dans sa première édition [2], il croit en effet pouvoir l'identifier avec le cardinal Étienne, évêque de *Palestrine, vers 1240.* Il lui aurait suffi de la moindre recherche, pour voir qu'Étienne, archevêque de Strigonie, n'avait été nommé cardinal-évêque de Palestrine qu'en 1252 : et il ajoute que les personnages du médaillon n° 2, sont le frère et la nièce du cardinal. Comment le sait-il, puisqu'il ne donne pas même le nom de famille du cardinal Étienne? Puis, dans la troisième édition [3] (car la seconde a été mise au pilon), sans aucun nouvel argument, il change d'opinion et croit pouvoir l'identifier avec le cardinal Étienne Langton (1212 ✠ 9 juillet 1228). Il n'a certainement pas réfléchi qu'à côté de la question d'identification de personnage, il y avait une question d'archéologie, laquelle demandait à être étudiée. Elle subsiste malgré tout. Enfin, dans cette dernière hypothèse, il laisse de côté, le *frère* et la *nièce* du cardinal, qu'il avait signalés tout d'abord.

Si nous ne pouvons, dès maintenant, identifier les donateurs représentés dans les médaillons, il reste une donnée archéologique absolument certaine : la verrière n'a pas été exécutée avant 1250. Il ne nous est donc pas permis de faire des recherches parmi les cardinaux qui ont vécu avant cette époque.

Ceux qui, au XIIIe siècle, portent le nom d'Étienne, ne sont d'ailleurs pas très nombreux. Dans la promotion de 1212, Innocent III crée cardinaux trois Étienne. Le premier est originaire de Pérouse ; il m'a été impossible de connaître son nom de famille malgré les recherches que j'ai fait faire à Florence et à Naples. Nous verrons tout à l'heure pourquoi j'espérais trouver des renseignements sur lui dans cette dernière ville. Il meurt en 1254.

Le second, Étienne Ceccano, religieux de Saint-Benoît, qui meurt à Rome, en 1227.

Le troisième enfin, Étienne Langton, chancelier de l'université, chanoine de Paris, archevêque de Cantorbéry, cardinal du titre de Saint-Chrysogone; il meurt le 9 juillet 1228.

Pour retrouver de nouveau un cardinal du nom d'Étienne, il nous faut maintenant arriver à la promotion de 1252, dans laquelle Innocent IV nomme cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie, au titre de cardinal-évêque de Palestrine : il meurt, suivant les uns, en 1266, suivant d'autres, en 1269.

Si nous continuons nos recherches postérieurement, nous trouvons, en 1305, Étienne de Suisy, créé cardinal par Clément V.

1. Clemens vitrearius Carnotensis, signe de son nom le vitrail de Joseph à la cathédrale de Rouen.

2. *Description de la cathédrale de Chartres.* Chartres, Garnier, 1850, in-8°, p. 228.

3. *Monographie de la cathédrale de Chartres.* Chartres, Garnier, 1888, in-8°, t. I, p. 121.

De ces cinq cardinaux, nous avons donc à éliminer sans avoir besoin d'étudier leur vie Étienne Ceccano et Étienne Langton, qui meurent le premier en 1227, le second en 1228 ; ils ne peuvent matériellement avoir donné cette verrière ; de même nous devrons laisser de côté Étienne de Suisy, créé cardinal beaucoup plus tard que l'exécution du vitrail. Nous restons donc en présence de deux Étienne : le cardinal Étienne de Pérouse, nommé cardinal-prêtre du titre de Saint-Adrien en 1212, plus tard vers 1226, cardinal-prêtre du titre de Sainte-Marie-Transtibérine, légat en Sicile, mort en 1254 (1), et Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie, cardinal-évêque de Palestrine en 1252, légat en Hongrie, mort en 1266, au plus tôt, en 1269 au plus tard.

Cependant, comme il s'agissait d'un monument de la cathédrale de Chartres, un doute m'était venu à l'esprit. Les abbés de l'abbaye de la Trinité de Vendôme, depuis la bulle d'Alexandre II, du 8 mai 1063, bulle confirmée par saint Grégoire VII, étaient cardinaux-prêtres nés du titre de Sainte-Prisque du Mont-Aventin : et bien qu'ils n'eussent que le titre nu, depuis la bulle du pape Innocent III de 1205, ils avaient droit aux sandales, tunique, dalmatique, mitre et anneau des cardinaux ; ils n'avaient garde dans leurs titres d'oublier celui de cardinal, qui leur appartenait d'ailleurs, comme le titre de chancelier de l'Église Romaine appartenait à l'archevêque de Cologne, depuis que le pape saint Léon IX l'avait donné, en 1049, à Herman pour lui et ses successeurs. Si donc, dans la liste des abbés de Vendôme, il y avait un Étienne, point n'était besoin d'aller plus loin. Les relations entre Chartres et Vendôme étaient assez suivies pour qu'à ce sujet, il ne pût y avoir d'hésitation. Après examen, pendant tout le XIIIe siècle, il n'y a pas d'abbé de Vendôme ayant porté le nom d'Étienne (1).

1. Potthast. *Regesta*, I, 465 et 679.

Enfin j'ai cru devoir rechercher si, parmi les cardinaux qui furent chanoines du chapitre de la cathédrale de Chartres, au XIIIe siècle, et ils furent assez nombreux, je n'en trouverais pas un du nom d'Étienne ; je n'ai rencontré que : Simon de Sully, archevêque de Bourges, cardinal du titre de Sainte-Cécile en 1237, légat en France ; Pierre de Colomezzo, cardinal-évêque d'Albano, 1244 ✠ 1253 ; François Raoul de Chevrières, évêque d'Évreux, cardinal-évêque d'Albano, légat en Sicile 1261 ✠ 1270 ; Guillaume de Bray, archidiacre de Reims, cardinal 1262 ✠ 1282 ; Simon de Montpincé ou de Brie, trésorier de Saint-Martin de Tours, cardinal du titre de Sainte-Cécile en 1262, pape sous le nom de Martin IV ; Benoît Cajétan, cardinal du titre de Saint-Nicolas *in Carcere* en 1281, puis de Saint-Sylvestre, de Saint-Martin aux Monts, pape sous le nom de Boniface VIII, enfin Simon de Beaulieu, archevêque de Bourges, cardinal-évêque de Palestrine en 1295 ✠ 1297, légat en France. Nous nous retrouvons donc encore une fois en face de nos deux cardinaux Étienne, nommés plus haut ; le cardinal Étienne de Pérouse, et le cardinal Étienne de Vancza. C'est l'un d'eux incontestablement qui a donné le vitrail de la chapelle du pilier.

Entre les deux notre embarras devait être extrême : pendant deux ans ils sont contemporains ; de 1252 à 1254 ; tous les deux au premier abord peuvent paraître aussi étrangers l'un que l'autre à la cathédrale de Chartres ; c'est donc aux petits détails de leur existence que nous devons demander les renseignements qui nous permettront d'identifier le personnage du vitrail.

1. *Gallia Xpa*, VIII, col. 1371-1373.

Faisons connaissance avec le cardinal Étienne, de Pérouse. Pavinius (1) dit qu'il fut créé cardinal du titre de Saint-Adrien non par Innocent III, mais par Honorius III: Ciacconius ajoute qu'il fut créé par Grégoire IX, cardinal du titre de Saint-Callixte. Il fut ensuite légat en Sicile, où il porta l'excommunication prononcée contre Frédéric II; il mourut à Naples, alors qu'il était préfet de la Sabine et de la Campana, en 1254, et fut inhumé, d'après Jacobilli (2), dans la cathédrale de Naples: ce qui m'avait fait espérer qu'à Naples, je trouverais son épitaphe; je pensais en tous cas que Jacobilli pourrait me la donner, qu'il nous apprendrait son âge, peut-être son nom; il m'a fallu me contenter des quelques lignes de cet auteur citées par Ciacconius; je n'ai pu trouver dans les bibliothèques d'Italie, le manuscrit de ses *Annales*. Pellini (3) l'appelle Camerlingue de la sainte Église. Ciatti (Felice) (4), dit qu'avant d'être cardinal, il avait été marié, qu'il avait eu un fils nommé Philippe, qui entra dans l'ordre de Saint-François et devint un des familiers d'Alexandre IV. Enfin si Ughelli cite plusieurs lettres de pontifes où il est question de ce cardinal Étienne, comme je n'y trouve quoi que ce soit, qui puisse d'aucune manière se rapporter à Chartres, je crois inutile de les rappeler.

Un des points principaux à retenir de cette courte biographie, c'est qu'avant d'être cardinal il avait été marié, qu'il avait un fils, nommé Philippe; il est donc certain qu'il n'entra pas très jeune dans les ordres, ce qui nous ferait supposer qu'après quarante-deux ans de cardinalat, en 1254, quand il mourut, il devait être fort âgé. Cette donnée est pour nous d'une grande importance.

1. *De episcopalibus titulis et diaconis cardinalium.*
2. *Annali della Provincia dell'Umbria.....*
3. *Storia di Perugia*, t. I, p. 231.
4. *Memorie, annali et istoriche... di Perugia.* Perugia, 1636, in-8°, II, p. 300-333.

La vie du cardinal Étienne de Vancza nous est plus connue. La haute situation politique qu'il occupa dans son pays, sa position de légat du Saint-Siège en Hongrie, les services qu'il rendit à la monarchie hongroise, font de lui un des hommes les plus considérables de son époque et de son pays, dans lequel sa famille occupait un des premiers rangs.

Bzovius (1), P. Carolus Peterfy (2), Desericius, (Joseph Innocent) (3), G. Pray (4), P. Nicolas Schmitth (5), Knauz (6), enfin le *Catalogus Archiepiscoporum Strigoniensium*, nous donnent de nombreux détails sur la vie de cet homme d'état, qui sut, dans les circonstances les plus critiques, montrer autant d'habileté que d'énergie.

Fils du comte Orbazius, mort avant 1250, de l'antique famille des Vancza, on ne connaît pas la date de sa naissance; cependant il était né en 1213, puisqu'à cette époque on signale *ses frères* Benoît, Vincent et Pierre. Lui n'apparaît officiellement qu'en 1238. A ce moment, il est chancelier de la cour royale et prévôt de l'église de Vaïtzen; en 1240, il en devient évêque. C'est là que Bela IV, devant l'invasion des barbares, le choisit pour conduire la reine, les princes, le trésor royal en Autriche, afin de les mettre à l'abri, et demander à Frédéric l'appui de ses armes contre l'envahisseur. Après, il fut chargé d'aller implorer l'assistance de Grégoire IX. A la suite de ces missions, il fut appelé à l'archevêché de

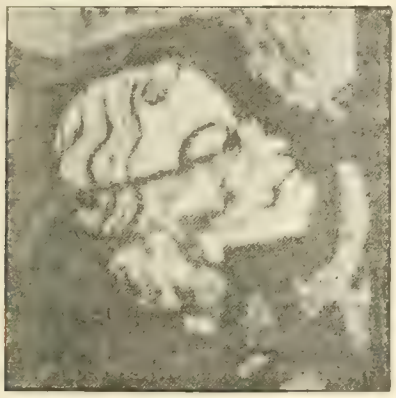
1. *Annalium Ecclesiasticorum...* Coloniæ Agrippinæ 1616.
2. *Sacra concilia Ecclesiæ R. C. in regno Hungariæ.* MXXI — MDCCXV, Posonii, 1741.
3. *Historia episcopatus, diocesis et civitatis Vaciensis*, Pestini, 1770.
4. *Specimen hierarchiæ Hungariæ.* Posonii et Cassoviæ, Landerer, 1776.
5. *Archiepiscopi Strigonienses compendio dati.* Tyrnaviæ, 1751.
6. *Monumenta ecclesiæ Strigoniensis.* Strigoniæ, Buzacovits, 1882.

Strigonie, en 1242, et en 1252, il reçut le titre de cardinal, mais il ne fut nommé cardinal-évêque de Palestrine qu'en 1254, après sa visite à Rome, d'où il revint dans sa patrie en qualité de légat du Saint-Siège.

Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'époque de sa mort, le *Catalogus archiepiscoporum Strigoniensium*, dit : *Mortuus incerto anno.* Gams donne 1266, quelques historiens hongrois 1269. Nicolaus Schmitth termine ainsi sa notice : *Sui quoque memoriam reliquit Sthephanus in basilica metropolitana, quam elegantiora, D. Luciæ Virginis et martyris honoribus sacra exornavit, reditibusque annuis munifice ditavit.* C'est là d'ailleurs qu'en 1250, il fit ensevelir son père le comte Orbazius.

Nous ne trouvons ici, tout d'abord, aucun renseignement sur les rapports de ce cardinal avec la cathédrale de Chartres.

Pour le cardinal Étienne de Pérouse, légat en Sicile, un détail pouvait faire pencher la balance en sa faveur. Saint Nicolas de Myre dont la légende est représentée sur le vitrail, est patron de la Sicile : d'un autre côté, il faut examiner le portrait lui-même.



Le frère du cardinal Étienne de Vancza.

C'est un homme de quarante-cinq à cinquante ans, tout au plus, dans la force de l'âge ; il a tous ses cheveux ; le personnage du médaillon qui lui fait pendant est sensiblement du même âge. Or il est certain que le vitrail est de la seconde moitié du XIIIe siècle. A cette époque, en prenant même la date de 1250, le cardinal Étienne de Pérouse ne pouvait avoir moins de soixante-huit ans.

Je crois même rester en deçà de la vérité en supposant qu'en 1212 il n'avait que trente ans quand il fut nommé cardinal, puisqu'avant il avait été marié et avait eu un fils, mais je préfère mettre contre moi tous les arguments, pour rendre la question absolument indiscutable ; ce n'est donc pas lui que nous avons devant les yeux. D'un autre côté, tout ce que nous voyons peut s'appliquer parfaitement au cardinal Étienne de Vancza, né aux environs de 1213. Vers 1260, il peut avoir cinquante ans. Nous serions donc d'accord sur ce point avec M. F. de Lasteyrie. Par là même, nous aurions une explication très plausible du portrait du médaillon voisin : il représenterait un des frères du cardinal Étienne, peut-être bien Benoît, comte de Strigonie, avec sa femme ; et ce n'est pas au hasard que je choisis ce Benoît, mais les rapports que nous allons trouver tout à l'heure entre Chartres et Strigonie, alors que Benoît en était comte, nous feraient incliner à le reconnaître ici même.

Procédant par voie d'élimination, nous sommes arrivés à cette conclusion, que le cardinal, donateur du vitrail de Chartres, ne saurait être que l'archevêque de Strigonie, légat du Saint-Siège, Étienne de Vancza. Ce point capital établi, demandons à l'histoire quels rapports ont pu exister entre Strigonie et Chartres. Les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* de Quicherat, réunis par Monsieur R. de Lasteyrie, nous donnent à ce sujet de précieux renseignements.

Au moyen âge c'est par la protection du clergé, plus encore que par l'appui des

princes, que l'art se développe, se transmet aux extrémités du monde civilisé. Les prélats, grands bâtisseurs d'églises font appel à tous les artistes, et c'est par les chapitres, par les abbayes que passent les demandes. Il n'est certainement pas de pays étranger qui ait eu au XIIIe siècle plus de rapports artistiques avec le France, que la Hongrie. Je ne saurais à l'appui citer d'autorité plus compétente que l'éminent docteur Emeric Henszlmann, professeur à l'Université de Budapest, qui a bien voulu m'adresser tout dernièrement à ce sujet une lettre fort intéressante sur les données françaises architecturales qu'on retrouve à Cinq-Églises, à Kalocza, Nagy-Varad, Agria, Kassa, Lébény, Dak, By-Béni, Apatfalva, Ziambek, Saint-Marton, etc., etc.

Après la terrible invasion des Tartares, qui, semblables à une nuée de sauterelles, ne laissèrent rien derrière eux en Hongrie, Béla IV et Étienne de Vancza qui venait d'être promu au siège primatial de Strigonie et qui par conséquent jouissait de la plus haute situation ecclésiastique, cherchent à relever de leurs ruines, les villes détruites. Strigonie est une des premières, sinon la première dans laquelle, après le fléau dévastateur, s'élève une église monumentale sous le vocable de la Vierge. Et qui voyons-nous partir officiellement à ce moment pour la Hongrie ? Quicherat, ou plutôt Villard de Honnecourt lui-même, nous l'apprend dans son *Album*, quand il écrit au-dessous des fragments des monuments qu'il relève ; « *lorsque je le fis, j'étais mandé en la terre de Hongrie* ». Et encore, quels sont les dessins de l'Album qu'il emporte en Hongrie, à Strigonie [1]? La tour de Laon, « *la plus belle tour qu'il y ait au monde* », des dessins de Reims, le plan de Saint-Étienne de Meaux, la rose du portail méridional de Lausanne, enfin la grande rose occidentale du portail royal de la cathédrale de Chartres. Malheureusement en 1820 tous les monuments de Strigonie ont été rasés et si les fondations peuvent laisser deviner l'économie architecturale du monument, nous n'avons rien qui puisse nous apprendre à quelles églises françaises ont été empruntés les détails qui ont disparu. Mais enfin, voici un rapprochement possible entre Chartres et Strigonie, d'abord par l'Album de Villard de Honnecourt, puis par un culte spécial à la Vierge Marie. Ce n'est d'ailleurs pas seulement de cette époque que datent les relations entre ces deux villes; dès le XIe siècle, Fulbert écrivait à Bonipert, archevêque de Strigonie, une lettre qui commençait ainsi : « *Significavit autem Nobis Filius noster, tuusque fidelis Hilduinus...* » [1]. Elle indique des rapports suivis, un échange d'idées, et c'est dans ces relations ecclésiastiques, ainsi que le dit Quicherat, qu'il faudrait chercher la connexité entre tous les faits que nous relevons, et dont la parenté seule peut être établie par les documents d'archives hongroises.

Au commencement du XIIIe siècle, sainte Elisabeth de Hongrie, sœur de Béla IV, pleine de dévotion pour Notre-Dame de Cambrai, paie une partie des dépenses de la cathédrale : quelques années plus tard c'est un architecte de Cambray qui est appelé à Strigonie, Villard de Honnecourt. Qu'y aurait-il d'étonnant alors que, dès le XIIe siècle, le pays Chartrain, foyer d'art si actif, possédant une école d'architectes, formés dans les abbayes de Tiron et de Saint-Père de Chartres [2], si habiles que Villard de Honnecourt avait cru devoir

1. *Villard de Honnecourt (Album de)*, manuscrit publié en fac-simile par J. B. Lassus, édité par Darcel. Paris, Imprimerie Nationale, 1859 in-4°, planche 77.

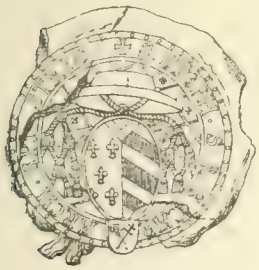
1. G. Pray. p. 156.

2. Bulteau, *Monographie de la cathédrale*, 1887, p. 112.

copier la rosace méridionale du portail royal, eût envoyé en Hongrie quelque artiste et qu'en reconnaissance de ses travaux, en souvenir des liens d'amitié qui avaient existé entre Fulbert et Bonipert, en témoignage aussi de vénération pour la Vierge de Chartres, le cardinal Étienne de Vancza eût fait don à la cathédrale d'une verrière au bas de laquelle était placée son portrait ?

Villard de Honnecourt quitte Strigonie en 1251, l'archevêque Étienne est nommé cardinal en 1252. Bien que le vitrail n'ait été exécuté qu'après le départ de Villard de Honnecourt, le rapprochement des deux dates semblerait presque nous autoriser à soulever l'hypothèse que le portrait aurait pu être rapporté par Villard de Honnecourt.

Comme il s'agit d'un grand personnage, il se pourrait qu'on me demandât pourquoi il n'y a pas d'écusson. En me parlant des armoiries attribuées par Ciacconius à notre cardinal [1], notre si regretté ami le Comte Riant, auquel nous avions soumis la question, m'écrivait qu'il était peut-être difficile de croire à un écu personnel hongrois au XIIIe siècle. Les armoiries que nous trouvons à la cathédrale de Chartres à cette époque même, dès 1207, celles de Thibaut par exemple, sont des écus de fiefs, appartenant au titre, non à la personne. Ce serait seulement l'écu de Strigonie que nous pourrions trouver là ; il ne faut donc pas nous étonner d'une absence si facilement explicable en pareille occurrence. Pour le chapeau, pour l'habit rouge, leur absence est encore beaucoup plus explicable. Le chapeau en effet ne commence à être en usage à Rome dans les cérémonies qu'à partir de 1250 : le concile de Lyon de 1245, venait seulement de l'accorder ; il n'est mis comme timbre sur les armoiries *en Italie* qu'en 1300, en France qu'en 1500 ; quant à l'habit rouge ce n'est qu'une Bulle de Paul II en 1464 qui l'accorde aux cardinaux, il ne pouvait donc en être question en 1252.



Armoiries du cardinal Étienne de Vancza.

Peu à peu le cercle se resserre : depuis Quicherat qui met en lumière Villard de Honnecourt, qui discute la tombe du *lapicida* Ravegy, architecte français, enterré à Calocza, nous venons de faire un nouveau pas. Voici dans la cathédrale de Chartres le portrait d'un archevêque, d'un cardinal hongrois ; après Béla IV, qui relève la cathédrale de Strigonie, après sainte Élisabeth qui contribue à l'édification de la cathédrale de Cambrai, après Bartholomée de Brancion, l'évêque français de Cinq-Eglises [1], après Villard de Honnecourt, après Ravegy, voici enfin le cardinal Étienne de Vancza, l'archevêque de Strigonie, le primat de Hongrie, le légat du pape, celui de qui seul put venir l'impulsion et la direction de tous les grands travaux ecclésiastiques de relèvement du XIIIe siècle, dont nous trouvons non seulement le nom, mais le portrait à la cathédrale de Chartres. C'est là certainement un des fils et des plus importants qui doit nous aider à démêler l'écheveau encore si embrouillé des relations artistiques qui ont existé au XIIIe siècle entre la France et la Hongrie.

F. DE MÉLY.

1. *Vitæ cardinalium* 1630, p. 701. Ciacconius lui donne comme armoiries : parti au chef en pointe abaissée, au 1 de... à 5 fleurs de lis de... posées 2, 1, 2, au deux coticé de gueules et d'argent de 6 pièces.

1. Ranscherus, in *Annalibus* en parle comme d'un constructeur d'églises: « Atque hoc primum est ordinis nostri monasterium (ecclesia sub titulo sancti Jacobi in Patach) sub gloriosissimo rege Hungariæ Andrea II, in territorio Quinque Ecclesiensi a Bartolomæo, ejusdem ecclesie episcopo, anno partæ salutis 1225, exstructum. » G. Pray, p. 244.

Jean Bellegambe et ses travaux pour des familles de Douai [1].

La famille Pottier. — Mort de Marguerite Pottier. — Les deux panneaux du retable de l'Immaculée-Conception ; leur description. — Petit tableau représentant l'Immaculée-Conception. — Thomas de la Papoire ; retable représentant la vie et les miracles de saint Dominique.

PLUSIEURS familles de la riche bourgeoisie douaisienne confièrent à Jean Bellegambe le soin de décorer les sanctuaires et les autels où elles aimaient à prier et d'y rappeler le souvenir et les traits de ceux que la mort leur avait ravis.

Les circonstances dans lesquelles fut exécuté, pour l'une de ces familles, le triptyque de l'*Immaculée-Conception*, présentent un caractère pieux et touchant. Jean Pottier, qui fut échevin de Douai en 1516, 1519 et 1522, et sa femme Marguerite Muret, appartenaient à deux familles bourgeoises, qui avaient fourni plusieurs membres à l'échevinage et au chapitre Saint-Pierre [2]. Leurs parents étaient riches et aimaient le luxe. Agnès de Haussy, veuve de Pierre Muret et mère de Marguerite, légua, par son testament daté du 15 janvier 1531, plusieurs bijoux ornés de diamants et de pierres précieuses [3]. Et de son côté, Jeanne Le Carlier, mère de Jean Pottier, laissa, en date du 3 février 1520, à ses trois petits-enfants, Jean âgé d'environ 22 ans, Marguerite âgée d'environ 18 ans, et Jeanne âgée d'environ 12 ans, divers objets précieux, entr'autres « à chascun une tasse d'argent, pesant chincq onches ou environ, tel que, ceulx qui ne sont encore maryés, il leur soit gardé pour le jour de leur noepces [1] ». En faisant ce dernier legs, Jeanne Le Carlier pensait sans doute tout particulièrement à sa petite-fille, Marguerite Pottier, dont les fiançailles furent célébrées un peu plus tard. Les conventions étaient conclues pour le mariage et le chiffre de la dot avait été déterminé, lorsque la jeune Marguerite tomba gravement malade. Elle comprit que Dieu allait la rappeler à lui. Pieuse et animée d'une grande dévotion envers la Conception immaculée de la sainte Vierge, vocable sous lequel une chapelle avait été dédiée l'année précédente dans l'église des Récollets-Wallons de Douai, elle exprima, sur son lit de mort, le désir d'être enterrée près de l'autel de cette chapelle et supplia son père de consacrer la dot qui lui était destinée, à décorer cet autel d'un retable, en l'honneur de l'Immaculée-Conception. Jean Pottier prit l'engagement d'exaucer la dernière volonté de son enfant, et celle-ci s'endormit dans le Seigneur, le 14 avril 1521. Le père et la mère de Marguerite n'oublièrent point la promesse qu'ils avaient faite à leur fille mourante. Pour l'accomplir ils s'adressèrent à l'habile maître, à qui le chapitre et les abbayes avaient confié de grands et difficiles travaux, à Jean Bellegambe. Et cinq ans après, le retable de l'Immaculée-Conception était achevé et

1. Mgr Dehaisnes offre à la *Revue de l'Art chrétien* la primeur de ce fragment important d'un ouvrage auquel travaille depuis longtemps cet éminent écrivain, et qui paraîtra prochainement sous le titre : *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*. Ce livre sera accompagné de plusieurs héliogravures de Dujardin. (N. de la R.)

2. Registre aux renouvellements de la loi de Douai, conservé dans les archives de cette ville, *passim*.

3. Archives communales de Douai. Registre aux testaments, 1522 à 1544 ; fol. 175.

1. Archives communales de Douai. Registre aux testaments, 1521 à 1522 ; fol. 223.

placé sur l'autel de la chapelle des Récollets-Wallons.

Les vers suivants, qui étaient tracés sur deux colonnes, au bas du panneau central aujourd'hui perdu, exposent, sous une forme naïve et quelque peu vulgaire, les circonstances que nous venons de rappeler.

« *Columna prima.*

« De ung bon vouloir, Jehan Pottier l'aisné
« Et sa femme nommée Margueritte
« Muret, ont cy ceste table donné,
« En laquelle est subtillement descripte
« La très pure et digne Conception
« De Marie, royne de Sion.
« Quant à l'ouvrier, qui voelt cognoitre l'homme,
« Jehan Bellegambe pour vraie se nomme
« Et le acheva, pour estre en ce lieu mise
« L'an XVe vingt et six par devise.

« *Columna secunda.*

« Chinq ans devant ce nombre de ans prédict
« En apvril le quatorzième journée
« Margueritte Pottier, fille du dict
« Jehan Pottier, fut par mort ajournée,
« Et gist devant le autel de Nostre-Dame.
« Laquelle, pour le salut de son âme,
« Ains que morir feict requeste loable
« A son père, que du don amiable
« Que avoir debvoit pour le sien mariage,
« Fut emploié a faire ceste ouvrage (1).

Vingt-huit ans après avoir été placé sur l'autel de la chapelle de l'Immaculée-Conception, ce triptyque faillit être détruit. Le 6 avril 1553, vers deux heures du matin, un incendie dévora le couvent des Récollets-Wallons. « Ceste maison, dit le P. Lher-« mite, religieux de la Compagnie de Jésus, « fut réduite en cendres en trois heures, de « façon que les cloches et les chandeliers de « l'autel estant consumés, le pal et le ciboire « où estoit enclos le très auguste Sacrement, « demeurèrent entiers, miracle esclatant ! « Et tous les tableaux estans dévorés par « les flammes, celuy de la Conception Im-« maculée ne fut pas mesme touché de la « fumée. On admire encore aujourd'huy la « rareté de la peinture, mais bien davantage « la gloire de la Vierge qui reluit dedans « miraculeusement (1) ». Le manuscrit déjà cité de la Bibliothèque Nationale rapporte le même fait et ajoute qu'à l'époque où écrivait l'auteur, c'est-à-dire de 1725 à 1730, à cause de la supériorité exceptionnelle de la peinture, tout le monde contemplait ce tableau à la plus grande gloire du Fils et de sa Mère la Vierge Marie (2).

Ces dernières expressions font supposer que vers 1730, les trois parties du triptyque, le panneau central et les deux volets mobiles, existaient encore. En 1792, le peintre Caullet, chargé officiellement de dresser l'inventaire des *Tableaux trouvés dans les ci-devant église et maison des Récollets Wallons de Douai*, fait la description suivante de ce tableau : « N° 12. Le Pape sur son « trône avec cardinaux et évêques ; plu-« sieurs inscriptions gothiques, en bois ; « très curieux pour le fini, peint des deux

1. Ces vers sont empruntés au manuscrit fonds latin n° 9921 de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui a pour titre *Chronicon Duaceno-Minoriticum* et a été rédigé de 1725 à 1730 par le P. Lepreux, du couvent des Récollets-Wallons de Douai. Cette chronique raconte les faits dans les termes suivants : « Anno 1526, perfecto tandem, sexto post anno, memorato Beatæ Virginis Immaculatæ Conceptæ in ecclesia nostra sacello, Johannes quidam Potier illud, mystica præcellentis picturæ tabula dotis Marguaretæ filiæ suæ a quinquennio morienti promissæ (al. nubenti assignandæ) pretio comparata, condecoravit. » Nous avons emprunté ce passage et les vers français reproduits ci-dessus à M. Félix Brassart, qui les a découverts dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale et les a publiés dans les *Souvenirs de la Flandre-Wallonne*, t. III, p. 164.

1. Buzelin dans le *Gallo-Flandria* reproduit au sujet de l'incendie de la chapelle des Frères Mineurs de Douai, le récit du Fr. Amé de Ricquebourg, religieux de ce couvent: « Et ceteris altarium tabellis in cinerem redactis, sola tabula sacelli Conceptionis remansit intacta, quæ adhuc hodie, propter singularum picturæ et pictoris excellentiam, ab omnibus conspicitur ad majorem Filiique Matrisque Virginis gloriam. » Buzelin *Gallo-Flandria*, Douai, 1625, p. 417.

2. Manuscrit n° 9931 de la Bibliothèque Nationale ; p. 257.

« côtés ; 2 pieds 11 pouces de large sur 8 « pieds de haut. — N° 13. Le pendant « du précédent représentant une famille à « genoux, derrière laquelle se trouve un « cordelier tenant en main le beffroi de « Douai, et des Dominicains à côté de lui, « et plusieurs autres figures gothiques; con- « formément au précédent, peint sur bois « d'un côté et de l'autre en blanc (en « grisaille) ; 2 pieds 11 pouces de large sur « 8 pieds de haut (1). »

Cette description s'applique parfaitement aux deux volets mobiles du triptyque. Aucun autre article de l'inventaire ne peut se rapporter au panneau central. Avait-il déjà disparu ? Avait-il été soustrait par les religieux ? Ou le peintre Caullet l'a-t-il dédaigné comme une œuvre gothique et sans valeur ? Nous n'avons rien pu découvrir à ce sujet.

Confisqués, transférés en divers locaux et jetés, au milieu d'autres objets, dans l'ancienne chapelle des Jésuites, comme le tableau polyptyque d'Anchin, les deux panneaux de l'Immaculée-Conception firent partie des « œuvres de rebut », mises en vente les 1, 2 et 3 décembre 1818. Ils ne trouvèrent pas acheteur ; et c'est grâce à ce dédain qu'ils restèrent dans le musée de la ville de Douai, dont ils sont aujourd'hui l'un des objets d'art les plus précieux, le plus fréquemment visités.

En voici la description.

Les deux panneaux de l'Immaculée-Conception, œuvre exécutée par Jean Bellegambe de 1521 à 1526, sont peints sur bois. Leur hauteur, au point le plus élevé, est de $3^{m},53$ et leur largeur de $0^{m},92$. Ils ont formé, jusqu'à la Révolution, les deux volets mobiles d'un triptyque dont la partie centrale a disparu. Le sujet de cette partie centrale était, comme nous l'apprennent plusieurs auteurs cités plus haut qui ont écrit *de visu*, l'Immaculée-Conception. C'est bien en effet à ce sujet que se rapportent toutes les scènes, toutes les inscriptions, tracées sur les deux volets à l'extérieur comme à l'intérieur.

Les panneaux extérieurs sont peints en grisaille avec quelques tons de chair sur les figures (1). Ils montrent plusieurs épisodes de la vie de saint Joachim et de sainte Anne, empruntés à la Légende dorée (2), sujets que les sculpteurs, les peintres et les miniaturistes de l'école primitive rattachaient ordinairement à l'Immaculée-Conception (3). Le volet de droite représente saint Joachim repoussé par le grand prêtre à cause de la stérilité de sa femme. L'époux de sainte Anne a offert un agneau qui est déposé sur la table du Temple (4). Le grand prêtre Issachar rejette ce présent d'un air dédaigneux. L'admirable tête de saint

1. Archives départementales du Nord. District de Douai, liasse 181. *Inventaire général de tous les tableaux trouvés dans les églises et maisons religieuses dressé le 7 mars 1792, par Charles-André Caullet, de Douai.*

1. Nous avons fourni en 1857 à M. Auguste Cahier la description qu'il a donnée des deux panneaux et toutes les inscriptions que nous avions relevées nous-même. Cette description et ces inscriptions ont été reproduites dans le catalogue des musées de Douai. On ne s'étonnera point de les retrouver dans le présent travail.

2. *Legenda aurea.* De Nativitate beatæ Mariæ Virginis, cap. CXXII. — Le P. Cahier a cité, dans ses *Caractéristiques des saints* (p. 344, 700 et 701) plusieurs proses pleines de piété et de poésie, au sujet de la vie de saint Joachim et de sainte Anne, composée d'après les Évangiles apocryphes et la Légende dorée.

3. Cahier. *Caractéristiques des saints*, p. 169. — Mistress Jameson, dans ses *Legends of Madonna* (p. 150), où elle rapporte en entier la gracieuse légende de saint Joachim d'après les Évangiles apocryphes, cite plusieurs artistes qui ont traité le même sujet, Taddeo Gaddi, Ghirlandajo, Luini, Albert Durer. Nous parlerons plus loin du tableau de Quentin Metsys.

4. L'offrande de saint Joachim a été, d'après la tradition, un agneau. (Cahier. *Caractéristiques des saints.* p. 22.) Bellegambe, dans le cas présent, est donc resté plus fidèle à la tradition que Quentin Metsys qui fait offrir par saint Joachim des pièces de monnaie, sous forme de jetons du XVIe siècle.

Joachim est empreinte, comme son geste et son attitude, d'un profond sentiment de tristesse résignée, avec lequel contraste la pose orgueilleuse du pharisien Ruben, qui se tient debout vis-à-vis de lui. A gauche d'Issachar une figure large, épanouie, coiffée d'une sorte de capuchon, qui peut personnifier le sensualisme, et un autre personnage, au sourire satisfait, tenant dans ses bras un chevreau et semblant ne pas craindre d'essuyer le même affront. A droite du grand prêtre deux figures indifférentes, image de l'insouciance naturelle à la plupart des hommes. Dans le fond on entrevoit deux têtes, dont l'une tournée vers Joachim sourit avec une expression de mépris très prononcée, tandis que l'autre contemple Issachar avec une admiration approbative.

Le panneau de gauche représente sainte Anne distribuant des aumônes aux pauvres, afin d'obtenir du ciel le bonheur d'être mère. La figure de la sainte est grave et triste, son attitude modeste et gracieuse. Plusieurs mendiants s'avancent vers elle ; trois femmes d'âge différent, dont la première, de la main droite, retient un enfant, qui a l'air de vouloir s'échapper pour prendre part à des jeux, et, de la main gauche, présente à la sainte une large coiffe toute déformée ; au milieu de ces femmes, un vieillard infirme de la jambe gauche qui se soutient sur deux béquilles ; tout à fait en arrière, deux pèlerins reconnaissables à leurs longs bâtons. La suivante de sainte Anne, que les Évangiles apocryphes nomment Judith, porte un panier rempli de pains ; sa figure est charmante sous le costume des jeunes filles flamandes de la fin du moyen âge. Dans le fond du panneau, à l'arrière-plan, s'entrevoient deux autres scènes, qui se rapportent au sujet principal et montrent que les désirs des deux époux ont été exaucés : dans une chambre, l'archange Gabriel annonce à sainte Anne que sa stérilité cessera, et sous la porte dorée dont parle la légende, saint Joachim, qui a eu la même révélation, rencontre sa femme venant au-devant de lui.

Ces deux sujets et ces épisodes sont disposés sous des arcades semi-renaissance, semi-roman, avec des échappées sur des constructions ogivales et de lointaines perspectives, comme nous en avons vu dans les autres tableaux de Bellegambe.

Mêmes chaînes de cuivre doré flottant d'un motif d'architecture à deux chapiteaux; mêmes festons en pierre trilobés courant le long des arcades surbaissées ; mêmes écailles en coquille dans les tympans ; mêmes rampants sur les rebords extérieurs des arcatures.

Les deux panneaux intérieurs offrent la même décoration architecturale, et en outre, pour les inscriptions, les cartouches de marbre et les banderoles de parchemin qui caractérisent les œuvres de Bellegambe. Ils représentent l'église tout entière et en particulier la ville de Douai et la famille de Jean Pottier glorifiant l'Immaculée-Conception. La doctrine et la tradition sont rappelées, dans leur ensemble et leurs détails, avec une savante précision et un remarquable bonheur. Dans le panneau de droite, sur un trône de marbre, est assis un pape, portant la tiare et la croix à triple traverse des souverains pontifes: au-dessus de la tête, un cartouche attaché à l'arcade principale, sur lequel on lit en caractères gothiques : *Mater Dei, virgo gloriosa, a peccato originali semper fuit preservata.* Ce texte est emprunté à la troisième constitution publiée par le pape Sixte IV au sujet de l'Immaculée-Conception [1]. C'est donc ce souverain pontife qui est représenté sur le panneau ; il

1. Roskovany. *De Immaculata Conceptione*, t. I, p. 126.

personnifie la suprême autorité, qui proclame la vérité de l'Immaculée-Conception (1).

Cette vérité est aussi attestée par les docteurs de l'Église latine et de l'Église grecque. Au pied et en avant du trône pontifical, sont trois personnages, deux assis sur les marches et l'autre debout à gauche. Le premier, la tête rasée, revêtu de la pourpre des cardinaux, ayant à ses pieds un lion, soutient de la main gauche une croix à deux branches qui repose sur son épaule et laisse échapper de la même main une banderole sur laquelle il est écrit : *In aula virginali et nulla sorde maculata, de Spiritu Sancto est sermo conceptus. Hieronim. sup. Es. 9° c.* Ce personnage, comme l'indique ce texte, est saint Jérôme ; sa tête rasée et sa figure amaigrie attestent ses austérités ; le lion lui est donné comme emblème, pour rappeler sa vie dans le désert ; à cause du zèle avec lequel il a défendu les souverains pontifes, on lui a souvent donné le costume et les insignes du cardinalat, dignité qui ne fut créée que plusieurs siècles après sa mort. C'est l'un des quatre grands docteurs de l'Église latine.

Les deux autres personnages qui sont près de lui en avant du trône sont aussi deux docteurs de l'Église latine, saint Augustin et saint Ambroise. Saint Augustin tient de la main gauche un cœur enflammé, son symbole ordinaire ; de l'autre, il soutient la crosse épiscopale et laisse échapper une bande de vélin, qui porte ces mots : *Propter honorem Domini, cum de peccato agitur, Marie virgini nullam prorsus intendo habere questionem.* Saint Ambroise tient la crosse de la main gauche, dans laquelle se trouve en outre un fouet, emblème rappelant son énergie à l'égard de Théodose et de l'impératrice Justine ; de la droite, il porte un livre, sur lequel on lit : *Ambros. in Omel. De innocuo grege sancta et immaculata illa intacta ovis processit Maria, que nobis purpureum agnum Jesum Christum generavit.*

Au second plan, derrière le trône du Souverain Pontife, à droite, se trouvent les docteurs de l'Église grecque, qui viennent aussi proclamer leur croyance à la Conception immaculée de Marie. Dans l'arcade étroite où ils se pressent, le premier, qui porte la crosse épiscopale, peut seul déployer sa banderole en parchemin. On y lit : *Si caro Virginis pars est cum Christo et caro Christi est pars cum Virgine, quomodo illud sacrum, de quo Christus carnem et naturam humanam assumpsit, tradiderit corruptioni? Joa. Chrisost.* Comme ce texte l'indique, l'évêque, qui est en tête du groupe des docteurs de l'Église grecque, est saint Jean Chrysostome.

Pour rappeler qu'outre les docteurs, les évêques des églises d'Orient et d'Occident se sont unis dans la croyance à l'Immaculée-Conception, deux scènes ont été représentées dans les deux balcons suspendus au-dessus des entrecolonnements. L'un de ces balcons porte plusieurs évêques d'Occident, dont l'un lance une bulle dans l'espace, cérémonie qui a lieu à Rome, du haut de la loge de Saint-Pierre, lorsque le Souverain-Pontife publie une décision dogmatique ; sur l'autre balcon, se trouvent des évêques orientaux, qui semblent prendre part à l'action et rendre de même hommage à la même croyance. Ainsi, sur le panneau de droite, l'Église, représentée par le Souverain-Pontife, les docteurs de l'Église latine et de l'Église grecque et par les prélats d'Orient et d'Occident, proclame la vérité de la Conception Immaculée de la sainte Vierge.

1. Le texte, tracé sur le cartouche étant de Sixte IV, il n'est point possible de voir dans le pape représenté sur ce panneau, saint Grégoire le Grand, qui est le quatrième docteur de l'Église latine. D'ailleurs ce personnage n'a point près de sa tête la colombe, symbole de saint Grégoire le Grand.

Sur le panneau de gauche, nous voyons la même doctrine attestée par l'illustre faculté de théologie de Paris, par les Ordres religieux, que représentent deux des couvents établis à Douai, et par la famille échevinale de cette même ville qui avait témoigné de la foi des laïcs en faisant exécuter la peinture. Dans le monument, formant le fond du panneau de gauche, s'ouvre une large fenêtre, au centre de laquelle apparaît un évêque entouré de sept personnages appartenant à divers Ordres religieux. L'inscription FACULTAS THEOLOGIÆ PARISIENSIS tracée sur le bord de l'arcade principale fait connaître que ces huit personnages ont fait partie de la Faculté de théologie de Paris ; l'opinion de cette Faculté au sujet de l'Immaculée-Conception est exprimée dans les mots suivants, incomplets et à demi effacés, qui sont empruntés à ses statuts et retracés sur un cartouche suspendu au centre de l'arcade : *Sancta Virgo Maria, Mater Dei, per nullum carnalitatis vinculum, in nomine tuo, culpe originali subjecta fuit.* C'était bien la pensée de la Faculté de théologie de Paris, qui avait décrété qu'elle n'admettrait point comme docteurs ceux qui refuseraient de s'engager à soutenir cette doctrine : elle fit, en effet, pendant plusieurs siècles, rigoureusement exécuter cette ordonnance.

L'évêque qui occupe le premier rang, en tenant un livre ouvert et semblant proclamer une décision doctrinale, est saint Bonaventure. En effet, le nom de cet illustre docteur de l'université de Paris se lit sur le livre qu'il tient à la main, et au bas on peut déchiffrer le mot *Seraphicus*, surnom donné à ce pieux écrivain. Sous la chape qu'il porte on distingue la robe grise et la corde des Franciscains, ordre auquel il appartenait. A gauche, apparaît la vénérable figure d'un autre docteur de Paris, Pierre Lombard qui, au milieu du XIIe siècle, défendit énergiquement la doctrine de l'Immaculée-Conception. Il semble écouter saint Bonaventure, avec un recueillement extatique et de sa main tombe un phylactère portant ces mots : *Caro quam ex Virgine Maria dignatus est. . ., sine vitio concepta est et sine peccato nata est... Petr. Lombardus. Sen. di.* 3° *c°* 20. A droite, un franciscain, peut-être Duns Scott lui-même, désigne, d'un geste ferme et précis, une feuille de vélin attachée sur un pilastre de l'arcade, mode autrefois usité pour la publication des thèses de théologie. Sur cette feuille on lit : *D. Scott.* 3. *Sen. di.* 3° 9. 1. *c.* 18. *Potuit Deus facere quod gloriosa virgo Maria nunquam fuit in peccato originali, et quod potuit fecit.* Plusieurs figures de prêtres et de religieux, autres docteurs de Paris, forment le fond du groupe.

Dans une seconde ouverture un peu en arrière de la première et beaucoup moins large, sont encadrées trois têtes, dont le type juif ne peut être méconnu. Celle qui porte une couronne est évidemment David ; les deux autres doivent rappeler les Prophètes. Ainsi, l'Ancien Testament vient aussi, dans cette vaste composition, glorifier l'Immaculée-Conception de la sainte Vierge.

Une troisième ouverture, parallèle à la seconde, éclaire l'extrémité du tableau. C'est dans cette baie et un peu dans la précédente, que s'entrevoient au loin les principaux monuments de Douai au XVe et au XVIe siècle. Les tours et les clochers gothiques sont groupés avec habileté dans cet étroit espace ; en avant des autres édifices et plus soigné dans les détails, se détache le beffroi de Douai, surmonté encore du riche couronnement gothique qu'il portait avant l'incendie de 1471.

Au second plan, sont deux religieux, un franciscain et un dominicain. Le franciscain rappelle que les Récollets-Wallons avaient

établi la dévotion à l'Immaculée-Conception dans la ville de Douai. Il tient, en effet, dans sa main droite, un monument qui est la reproduction exacte de l'hôtel-de-ville et du beffroi, après 1471. Le beffroi est surmonté du gracieux couronnement, d'architecture ogivale flamande, et non espagnole comme on l'a dit, qui fut construit après 1471 et que l'on admire encore aujourd'hui. Derrière la tête de ce religieux, se déroule une banderole sur laquelle on lit les paroles suivantes relatives à Douai : *Et servi mei puritatis tue ortum sacratissimum venerantes, virgo gloriosissima, civitatem hanc sanctam hereditabunt.* Le dominicain tient dans la main gauche un bâton, en haut duquel est attachée une bande de parchemin portant ces mots : *Talis fuit puritas beate virginis Marie, que a peccato originali fuit immunis. Thoma de Aqui.* 1 *Sum. d.* 41, 9, 3 *etc.*

Ces deux religieux sont peut-être saint François et saint Dominique, peut-être deux moines qui personnifient les Ordres de ces deux saints fondateurs. En tout cas, leur doigt qui indique l'hôtel-de-ville, les expressions *servi mei* et *civitatem hanc sanctam*, les monuments de Douai et son beffroi reproduit avec ses deux couronnements différents, révèlent assez que les franciscains et les dominicains de Douai viennent, au nom de leurs Ordres, rendre aussi hommage à l'Immaculée-Conception.

Enfin, au premier plan, est agenouillée la famille de Jean Pottier, qui a donné un témoignage éclatant de sa dévotion envers la Conception Immaculée en faisant peindre le triptyque. En tête de ce groupe, un bourgeois d'un aspect grave et vénérable, revêtu d'une longue houppelande bordée de riches fourrures, est agenouillé les mains jointes. Auprès de lui, aussi à genoux et mains jointes, sa femme, qui paraît âgée de quarante à quarante-cinq ans et qui porte de riches bijoux, bagues et chapelet. Derrière, dans la même pieuse attitude, un jeune homme de vingt à vingt-cinq ans, une jeune fille d'environ dix-huit ans et une autre fille de onze à douze ans. A leurs pieds, un épagneul. C'est la famille, qui a fait exécuter le tableau, Jean Pottier, le riche bourgeois, sa femme Marguerite Muret, leur fils Jean, leur toute jeune fille Jeanne, et enfin la pauvre Marguerite, la jeune fiancée enlevée par la mort, à la touchante inspiration de laquelle est dû le chef-d'œuvre de Jean Bellegambe. Un blason révèle que c'est bien la famille Pottier qui a fait peindre ce triptyque : on voit, au haut du panneau en grisaille, représentant sainte Anne distribuant des aumônes, les armoiries de cette famille : « D'azur à trois pots d'argent, deux en chef et un en pointe, et une roue d'or posée en abîme ; pour cimier un casque surmonté d'un pot ; comme support et soutien de l'écusson un pot à deux anses [1]. »

Afin de rappeler à la famille et à tous ceux qui viendront prier devant ce tableau les consolations qu'ils pourront trouver dans la confiance en Marie Immaculée, le peintre a représenté auprès de la mère et des deux jeunes filles un ange tenant à la main une tablette, sur laquelle se lit le texte suivant emprunté à saint Bernard : *Bernard. super miss. Omilia, 2° pars, fi. — Si criminum immanitate turbatus, consciencie feditate confusus, judicii terrore perterritus baratro incipias absorberi tristitie, desperationisque abysso confundi, cogita Mariam; in periculis, in angustiis, in rebus dubiis invoca Mariam.*

Tout, dans les deux volets mobiles, concourt donc à la glorification de la Conception Immaculée de la sainte Vierge. Les groupes,

1. Ces armes sont bien celles de la famille Pottier. Elles sont reproduites dans l'Armorial de Flandre ; Paris, 1850, p. 177.

les personnes, les textes, sont inspirés par cette idée. Et si, par la pensée, on rétablit les deux volets dans la position qu'ils occupaient quand le panneau central existait encore, on voit tous les personnages tourner les yeux vers ce panneau et l'indiquer du regard, de la main ou du doigt.

Le sujet peint sur le panneau central était certainement l'Immaculée-Conception. Mais comment Jean Bellegambe l'avait-il représenté? En l'absence de tout document, de toute description qui nous le révèle, nous croyons devoir présenter une opinion, selon nous assez probable. M. Amédée Thomassin, amateur distingué de Douai, possédait dans sa collection vers 1864, un très petit tableau qu'il nous a permis de faire dessiner et dont nous possédons une fine gravure sur bois. Ce petit tableau est évidemment une œuvre de Jean Bellegambe. C'est son genre, sa touche, bien caractérisés, ce sont ses pavillons avec soubassements ornés d'arabesques, avec colonnes en marbre rouge à bases et à chapiteaux en cuivre ; c'est le paysage, la perspective, le feuillé des arbres que l'on trouve dans tous ses tableaux. Il y a dans les deux pavillons deux groupes d'évêques et de docteurs qui rappellent exactement les personnages des groupes du panneau où se trouvent le pape, les docteurs et les évêques : deux petites scènes représentées dans le lointain, saint Joachim et sainte Anne se rencontrant sous la Porte Dorée et surtout sainte Anne distribuant des aumônes à la vieille femme qui retient un enfant par la main et au vieillard appuyé sur des béquilles sont les mêmes groupes que ceux des panneaux décrits plus haut.

Dans ce petit tableau Jean Bellegambe a conçu, d'une manière très hardie, très originale, le sujet de l'Immaculée-Conception. Sainte Anne, dont le type rappelle tout à fait celui de la même sainte dans le panneau en grisaille, est représentée les mains jointes, pieusement agenouillée, devant un prie-Dieu sur lequel repose un livre ouvert. Elle est revêtue d'une robe à longs plis, en partie recouverte d'un manteau. Sur son sein, à travers la robe, dans une douce lumière vaporeuse entourée de rayons rosacés, l'œil entrevoit vaguement un tout petit enfant, aux formes à peine distinctes. Rien de plus délicat, rien de plus chaste que cette création [1].

Nous nous sommes demandé si ce petit tableau n'est point l'esquisse de la première pensée de Bellegambe pour son triptyque de l'Immaculée-Conception, si le sujet principal de ce petit tableau n'offre point le sujet principal du grand triptyque exécuté pour la chapelle des Récollets-Wallons. Quoi qu'il en soit, c'était à la suite de la description de ce triptyque qu'il convenait de présenter une note sur le petit tableau de M. Thomassin et d'exposer comment Jean Bellegambe a conçu et exécuté le sujet qui figurait sur le panneau principal, depuis longtemps perdu et sans doute détruit.

Bellegambe fut aussi chargé de peindre un retable dans la chapelle du couvent des dominicains de Douai. Dans cette ville résidait Thomas de la Pappoire, seigneur dudit lieu de la Pappoire et de Pipaix, conseiller et maître des requêtes de l'empereur Charles-Quint, qui fut chargé de missions diplomatiques, dont plusieurs sont rappelées dans les Archives de Douai. Il mourut en cette ville, en 1533, et sa veuve, Marguerite Oudart, obtint qu'il y fût enterré vis-à-vis l'autel de Saint-Dominique, dans l'église des frères-prêcheurs. Elle fonda une messe à perpétuité à cet autel et « y fist faire, dit l'épitaphe de son mari, ceste table d'autel ».

1. Ce petit tableau se trouve aujourd'hui dans la collection de M. Locoge, à Douai.

Le P. Petit, savant historiographe du XVIIe siècle, en rapportant cette épitaphe, fait remarquer que la table d'autel représente la mort et les miracles de saint Dominique. Il dit que « la peinture est très excellente, pour estre un chef-d'œuvre des mains de Me Jean Bellegambe douysien », et il ajoute que ce peintre, surnommé le Maître des couleurs était estimé « autant que fut aucun en touttes ces dix-sept provinces », et que même alors (en 1653) « la moindre pièce sortie de son pinceau estoit grandement recherchée » ([1]).

La « table d'autel » dont parle le P. Petit, devait être une peinture considérable, à plusieurs compartiments ou volets, puisqu'elle représentait la mort et les miracles de saint Dominique. Dans l'église des dominicains de Douai, où elle se trouvait, devaient aussi sans doute être conservées deux peintures à volets léguées au couvent, comme nous l'avons vu, par la sœur de Jean Bellegambe. Le retable de saint Dominique avait été sauvé de l'incendie qui détruisit le couvent, ses cloches, ses papiers, ses livres et les vases sacrés, le 10 août 1595, puisque le P. Petit nous dit qu'il existait encore en 1653. Il périt peut-être dans un incendie plus terrible encore qui dévora le couvent et l'église en 1785. Nous n'avons trouvé aucune mention relative à des tableaux provenant des dominicains dans les procès-verbaux des objets mobiliers des maisons religieuses de Douai, dressés en 1790 et 1792.

Mgr Dehaisnes,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. Fondation du couvent de la Sainte-Croix, du collège de Saint-Thomas-d'Aquin, du monastère de Ste-Catherine de Sienne, recueillies par le P. Philippe Petit. A Douay, de l'imprimerie de la veuve Marc Wyon, au Phœnix, MDCLIII, p. 142.

Les orfèvres et joailliers, à Rome.

ACTUELLEMENT, la croix du Latran est la seule pièce qui porte une signature d'orfèvre : la même basilique avait, avant la Révolution, une autre pièce signée. Nous pouvons conclure de la rareté du fait que l'orfèvrerie ne donnait pas, habituellement, le nom de l'artiste.

J'ai voulu, comme complément de ces deux noms, rechercher quelle part l'épigraphie a faite aux orfèvres. Le butin est assez maigre et fourni surtout par les épitaphes ; mais, tel qu'il est, il contribuera à augmenter la liste, déjà longue, des orfèvres romains ou étrangers vivant à Rome, que l'on pourrait dresser avec les seules publications sur les artistes de MM. Muntz et Bertolotti [1].

I.

LES orfèvres formaient à Rome une corporation, qui remontait à Marc-Aurèle. Son existence est attestée par cette inscription :

IMP. CAES. M. AVR. ANTONINO
AVG. PIO. FELICI INVICTO PAR
THIC. MAXIMO BRITANNICO MAX.
TRIB. POT. VII. COS. III. P. P. PROCOS.
FORTISSIMO PRINCIPI
MAG. QVIN. COLL. AVRIFICVM
D. D.
CVR. P. VALERIVS. P. P. BENEDI
TVS ET C. AVRELIVS CARPVS
QQ. II. S.

1. Feu de Linas a cité, dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, p. 188-191, six inscriptions seulement et donné vingt-huit noms, pour l'époque romaine, d'après les recueils d'Orelli, de Grüter et de Lubin. « Les noms des orfèvres et des joailliers de l'antiquité classique, dit-il, accusent généralement des Grecs, des Syriens et des affranchis ; les vrais Latins sont en minorité. »

M. Muntz (*Les sources de l'archéologie chrétienne à Rome*, p. 54) signale, dans les papiers de Grimaldi, à la bibliothèque Barberini, p. 269, une inscription relative aux argentiers, qui élevèrent une statue à Quintus Erenius : « Quinti Erenii Etrusci inscriptio statuæ positæ ab argentariis, exceptoribus et negotiantibus vini Supernæ et Ariminensis ».

II.

POUR la période romaine, les *tituli* que j'ai relevés sont au nombre de seize.

1. AGATHOPODE (Marc-Jules).

Agathopode, d'origine grecque, était orfèvre de Livie. Son épitaphe se voit au Capitole parmi celles des affranchis de cette princesse : elle ne figure pas dans les extraits de M. de Linas (*Ann. arch.*, t. XV, p. 267.)

M (1) IVLIO IVLIAE
DIVAE AVG. L. (2) IVCVNDAE (3)
AGATOPODI AGATOPODIS
AVRIFICI M. IVLIVS. PROCLVS. FIL. V. A. III. M. II. D. X.

Le même orfèvre reparaît au Capitole sur une autre tablette de marbre, où sont inscrits les noms de ses filles Julia Restituta et Julia Vitalis et de son fils Julius Felix : j'ai donné cette tablette dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 267.

M. IVLIVS. AVGVST (4)
AGATHOPVS
AVRIFEX. DAT (5)
IVLIAE. RESTITVTAE
IVLIAE. VITALI
IVLIO. FELIC (6).

1. *Marco.*
2. *Augustae liberto.*
3. *Julia Jucunda* était la femme d'Agathopode.
4. *Augustae libertus.*
5. Sous entendu *ollam.*
6. *Felici.*

2. AMIANTUS et ANTIGONE.

L'épitaphe d'Antigone, publiée par de Linas, le dit *argentier* de Germanicus : elle lui fut dédiée par Amiantus, *ciseleur* du même empereur.

ANTIGONVS GERMANICI CAESARIS
ARGENTARIVS
VIXIT ANNOS XLII.
AMIANTVS GERMANIC.
CAESAR. CAELATOR
FECIT

3. AURELIUS CARPUS.

Son nom figure sur la dédicace du collège à l'empereur Marc-Aurèle.

4. BENOIT.

Il est inscrit sur cette même épigraphe.

5. BITHUS MATERNUS.

Bithus Maternus, affranchi de Livie, ne travailla pas seulement le fer en qualité de forgeron. D'autres épitaphes, recueillies comme la sienne au Capitole, laissent entendre qu'il mania aussi le bronze et l'argent. De Linas ne l'a pas connu.

BITHVS
MATERNVS
FABER

6. CLAUDE.

De Linas cite son épitaphe, qui le dit fils de Phéda, argentier pour vases et préoccupé d'assurer une dernière demeure à toute sa maison, y compris ses apprentis.

D. M.
T. CLAVDIVS PHAEDE F.
ARGENTARIVS VASCVLARIVS
FECIT SIBI ET LIBERTIS LIBERTABVS
QVE ET ALVMNIS SVIS POSTE
RISQVE EORVM. HOC MONVMENTVM
HEREDEM EXTERVM NON SEQUATVR

7. CURTILIUS.

Dans la cour du palais Corsetti, *via di Monserrato*, 20. Curtilius Hermeros habitait la première région. (*Annal. arch.*, t. XV, p. 267.)

CVRTILIVS. HERMEROS
FECIT. SIBI. ET
CVRTILIAE. THETIDI
CONIVGI. SVAE. CARISSIMAE
ET. LIBERTIS. LIBERTABVSQVE
SVIS. POSTERISQVE. EORVM
MAGISTER. VICI. AB CYCLOPIS
REGION. PRI. FABER. ARGENTARIVS

8. EPYTHYCANUS.

Epythycanus, affranchi de Livie, fut aussi orfèvre de sa maison, comme le constate son épitaphe recueillie au Capitole avec les débris du *columbarium* de cette princesse. De Linas ne le cite pas, ni le suivant. (*Ann. arch.*, t. XV, p. 267.)

EPYTHYCANVS
AVRIFEX

9. ETIENNE.

Etienne était orfèvre de la maison de Livie. Son épitaphe, extraite du *columbarium* où cette princesse avait réuni tous ses affranchis, a été déposée au musée du Capitole. (*Ann. arch.*, t. XV, p. 267.)

STEPHANVS. PHIL. ET E
TI. CAESARIS. STEPHANI
AVRIFEX IMM [1]

10. EUMOLPUS.

J'emprunte son inscription votive à de Linas. L'empereur ici nommé est Caligula.

EVMOLPVS CAESARIS
A SVPELLECTILE
DOMVS AVRIF. ET
CLAVDIA PALLAS F.
SOLI ET LVNAE
DONVM POSVERVNT

11. EVHODE.

Evhode, inconnu à de Linas, était un joaillier, fabricant de perles, de la *Via sacra*, inhumé sur la voie Appienne. Il avait son magasin sur la voie Sacrée, c'est-à-dire au centre de Rome, vis-à-vis le palais des Césars ; il mourut pauvre, sort assez ordinaire

1. *Immunis.*

des artistes. On remarque, dans son *titulus*, *ubei* et *nisei*, pour *ubi* et *nisi*. C'est la forme archaïque, mais cette manière d'écrire ne serait-elle pas une conséquence de la prononciation usitée alors ? J'ai reproduit cette inscription, en 1858, dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 96.

HOSPES. RESISTE. ET. HOC. AD. GRAVMVM. AD. TALEVAM. VBEI
CONTINENTVR. OSSA. HOMINIS. BONI. MISERICORDIS. AMANTIS
PAVPERIS. ROGO. TE. VIATOR. MONVMENTO. HVIC. NIL. MALE. FECERIS
C. ATTILIVS. SERRANI. L. EVHODVS. MARGARITARIVS. DE. SACRA
VIA. IN. HOC. MONVMENTO. CONDITVS. EST VIATOR. VALE
EX. TESTAMENTO. IN. HOC. MONVMENTO. NEMINEM. INFERRI. NEQVE
CONDI. LICET. NISEI. FOS. LIB. QVIBVS. HOC TESTAMENTO. DEDI. TRIBVIQVI

12. HILAIRE.

Au musée du Capitole, toujours dans le fonds de Livie.

HILARVS . LIVIAE
GVGETIANVS . AD ARGENT
DAT . CLYTENI . ZEVXIDIS . L . OLLA

L'*olla* est l'urne ou vase de terre cuite où l'on recueillait les cendres de la personne défunte. Zeuxis aura plus loin son épitaphe. De Linas avait sans doute oublié que j'avais écrit dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 267, un article sur les orfèvres et argentiers romains.

13. MARCIA.

De Linas me fournit l'épitaphe de cette *margaritaria* de la *Via Sacra*.

MARCIA T . F . SEVERA
AVRARIA ET MARGARITARIA
DE VIA SACRA LEGAVIT CODICILLIS
TESTAMENTI
LIBERTIS LIBERTABVSQVE SVIS
POSTERISQVE EORVM

14. TUTICHYLAS.

Je prends à la même source l'épitaphe de cet autre *margaritarius* :

TVTICHYLAS HIC POSITVS [CONSV
QVI FVIT MARGARIT*(arius)* HIC HABVIT DE*(curiam)* VIAT*(oriam)*
LAREM ET COLLEG*(io)* DENT*(drophorum)*
ROMAN*(orum)* Q*(uin)*Q*(uennalis)* P*(er)*P*(etuus)* FVIT
QVI RELIQVIT COLLEGIO S*(upra)*S*(cripto)* H . S . DECEM MIL*(lia)*
[N . VT EX VSVRIS
EIVS OMNIBVS ANNIS PARENTET
EI LOCO AVT SI NON FACTVM
FVERIT ANTE TERMINAL*(ia)* INFERET
AERARIO P . R . DECEM M . N.

15. VALÈRE.

La dédicace à Marc-Aurèle le fait connaître.

16. ZEUXIS.

Livie eut parmi ses affranchis un orfèvre nommé Zeuxis, probablement grec d'origine, dont l'épitaphe a été portée au musée du Capitole: de Linas n'en a pas eu connaissance (*Ann. arch.*, t. XV, p. 267).

ZEVXIS . LIVIAE . L (1)
AVRIFEX
RVFA . TERTI . L (2)

III.

TROIS noms seulement figurent à l'actif de l'ère dite *cimétériale*, qui correspond aux premiers siècles chrétiens.

1. ÉLIE.

Une épitaphe de l'an 406, citée par le commandeur de Rossi, dans ses *Inscriptiones christianæ Urbis Romæ*, tome I, page 236, nomme l'argentier Élie.

HELIAS ARGENTARIVS

2. GAUDENCE.

Gaudence était un argentier, qui acheta une chambre dans une catacombe. L'inscription qui atteste son droit de propriété a été transportée au palais Guglielmo, à Rome, où elle est plaquée contre un des murs de la cour. Elle débute par le monogramme du Christ, trois fois répété en l'honneur de la sainte Trinité. Je l'ai donnée dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 267.

CVBICVLVS
FAL . (3) GAVDENTI
ARGENTA
RI

1. *Libertus.*
2. *Liberta.* — Ce monument a donc été élevé à Zeuxis par sa femme Rufa, affranchie de *Tertius*, comme plus haut nous avons vu Evhodus, affranchi de *Serranus*.
3. Falerii ?

3. JULIEN.

M. Armellini cite, après M. de Rossi (*Inscript. christ.*, p. 500, n° 1094), l'épitaphe de l'argentier Julien, conservée au musée de Latran et provenant du cimetière de Sainte-Agnès. Le postconsulat de Basile répond à l'an 557 (*Il cimitero di S. Agnese*, p. 397, n° LXI).

✠ HIC REQVIESCIT (1) IN PACE IVLIANVS ARGT (2) QVI VISIT (3) ANNVS (4) PLVS MINVS XLV DEPOSITVS EST SVD D' (5) XCI KAL (6) NOBEMBRIS P̄C (7) BASILI VC (8). ANNO XVI

IV.

Le moyen âge nous révèle onze noms du IXe au XVe siècle inclusivement.

1. EPIPHANE.

Une charte de donation usufruitière, faite à Sainte-Marie Majeure par Flavia, fille de Xanthippe, et gravée sur marbre dans la même basilique, sous le pontificat de Grégoire IV (827-844), mentionne, parmi les témoins et souscripteurs de l'acte, l'orfèvre Flavius Epiphane.

✠ FL. EPIPHANIVS AVRIFEX

2. GRÉGOIRE.

Grégoire est un orfèvre du XIe siècle ou environ, qui ne nous est connu que par une courte inscription publiée par le savant cardinal Mai (*Script. vet.*, t. V, pag. 6, n° 1, 2). Il signe modestement en latin, qu'atteint déjà la décadence vulgaire, *serviteur des serviteurs de Dieu*, formule que les papes employaient depuis S. Grégoire le Grand, mais qui ne leur était pas propre exclusivement.

GREGORIUS AVRIFES SERBVS DE SERBVS DEI

Le commandeur de Rossi, qui reproduit cette signature, ajoute en note (*Bullet. d arch. chrét.*, 1873, p. 45) : « Nous trouvons aussi dans une inscription de l'an 1117 la mention d'un GG. AVRIFEX ; probablement celui-là même dont je parle. (V. Petrini, *Di S. Agapito Prenestino*, p. 30). »

3. BARTOLI (Jean).

Jean Bartoli était un orfèvre de Sienne, à qui le pape Urbain V (1) confia, en 1369, le soin d'exécuter les magnifiques bustes de saint Pierre et de saint Paul, qui furent déposés dans le ciborium de la basilique du Latran et que Charles V, roi de France, décora d'un lis d'or gemmé (2). Cancellieri, dans ses *Memorie storiche delle sacre teste de' santi Apostoli Pietro e Paulo* (Rome, 1806), page 88, nous a conservé sa signature (3) :

HOC OPVS FECIT IOANNES BARTOLI DE SENIS AVRIFABER

M. Muntz a consacré à cet artiste une brochure fort intéressante, intitulée : *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo;* 1888, in-8° de 20 pages. Le travail coûta 30,000 florins. L'orfèvre siennois, qualifié constamment *argentarius domini pape*, fut aidé dans ce travail par Giovanni di Marco, *Iohannes Marci, argentarius* (4). Des comptes si curieux publiés pour la première fois par l'érudit

1. *Hic requiescit* est la formule employée au début d'épitaphes du Ve siècle (Duchesne, *Lib. pont.*, t. I, p. 253). Elle se prolonge au delà, comme en témoigne celle de Julien.

2. *Argentarius.*

3. Cette manière d'écrire prouve qu'on ne donnait pas toujours un son dur à la lettre X.

4. *Annus* pour *annos* montre que *u* ne se prononçait pas *ou*, comme font les Italiens, mais *o*.

5. *Die.*

6. *Kalendas.*

7. *Post consulatum.*

8. *Viri clarissimi.*

1. Une inscription en émail portait : *Urbanus Papa V fecit fieri hoc opus ad honorem beati Pauli* (ou *capitis beati Petri*) *Anno Domini MCCCLXIX* (Muntz, p. 11, 12).

2. Sa générosité était attestée ainsi : *Carolus, Dei gratia Rex Francorum, qui coronatus fuit anno Domini MCCCLXIX, donavit præsens lilium ad honorem capitis B. Pauli* (ou *B. Petri*), *quod est in pectore ejus (Ibid.).*

3. Muntz, p. 7, rétablit *Iohannes.* Baldeschi et Crescimbeni ont lu *Ioannes*, qui est moins probable (p. 12).

4. M. Muntz nous fait connaître d'autres orfèvres du XIVe siècle, p. 19-20. Je citerai, entr'autres pour Rome et l'État pontifical : « Stephanus Palmerocti, de Roma, argenterius »; « Martinus, de Furllivio, argenterius »; « Johannes Baroncelli » et « Johannes Morini argentarius » (p. 5).

bibliothécaire de l'école des Beaux-Arts, il résulte que Bartoli fit aussi un bras d'orfèvrerie pour une relique de saint André et grava des coins de monnaie, sans parler d'autres objets, comme bassins, calices, encensoirs, hydries, ceintures, robes d'or, etc. Il reste de lui, à Catane, la statue et la châsse de sainte Agathe, où se lit sa signature, à la date de 1376 :

Artificis manus hoc fabricavit arte Ioannes Bartholus et genitor (1), *celebris cui patria Senam* (2).

4. GUARDIA (André et Nicolas de).

Nicolas de Guardia Grelis était un habile orfèvre qui exécuta, en 1451, la magnifique croix stationnale de Saint-Jean de Latran.

OPUS + NICOLAI + DEGUAR
DIA + GRELIS : M : CCCCLI

Vasari parle de statues d'apôtres, fondues pour la chapelle papale au XVe siècle par Filarète, aidé de ses deux élèves Nicolo della Guardia et Pietro Paolo : elles disparurent lors du sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1878, t. XVIII, p. 93 ; X. Barbier de Montault, *Œuv. compl.*, t. I, p. 316.)

Le chevalier Bertolotti, dans ses *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, p. 15, cite sa signature d'après Ciampini (3) et le croit *argentiere francese ;* mais, p. 227, reconnaissant son erreur, il le dit « abruzzese, del quale il Bindi *(Artisti abruzzesi)* da molte notizie ». Ces « nombreux renseignements » étaient de nature à me tenter, mais je n'avais pas à ma disposition l'ouvrage du savant Napolitain pour poursuivre mes investigations. J'eus donc recours à l'obligeance du docte archiviste de Mantoue, qui m'a envoyé très gracieusement la copie du passage désiré, que je vais traduire, tout en faisant au préalable mes réserves sur le ton un peu trop enthousiaste de celui qui a révélé à l'archéologie une foule d'œuvres absolument inconnues et qui méritent assurément d'être tirées de l'oubli.

« Maître Nicolas de Guardiagrele, sculpteur et ciseleur insigne, sans rivaux, je ne dis pas dans les Abruzzes, mais dans toute l'Italie, vécut un siècle avant Benvenuto Cellini, que l'on doit saluer prince dans l'art de la ciselure. Parmi les œuvres nombreuses qu'il a entreprises, nous rappellerons seulement les trois principales, merveilleuses tant pour l'art que la pureté du style et la composition, qui se placent parmi les travaux les plus appréciés dont est fière l'Italie et qui mettent notre grand Nicolas de Guardiagrele, jusqu'à ce jour complètement ignoré, par incurie, dans l'histoire de l'art napolitain, au rang des premiers artistes qui restaurèrent et ennoblirent l'art de la ciselure.

« La première œuvre est le palliotto, en argent massif, qui orne la cathédrale de Teramo et dont, aux fêtes solennelles, on pare le maître-autel; il remplaça un palliotto, aussi d'argent, *magni valoris*, qui fut volé

1. Son père aurait donc travaillé avec lui.

2. L'inscription nous fait savoir aussi que la châsse fut commandée par deux évêques de Catane, nés en Limousin :

Ambos Lemovicum clare produxerat ardor.

Leur *ardeur* pour leur pays natal ne fut pas telle qu'elle leur fît préférer les artistes Limousins aux étrangers : ils trouvaient donc l'émaillerie d'une qualité supérieure en Italie ; je n'ai pas de peine à le croire.

3. Ce prélat s'est mépris sur l'âge de la croix, parce qu'il y a vu trois genres d'écriture différents. Ne pouvant comprendre que la minuscule gothique ait été employée simultanément avec la gothique ronde, il en a conclu que Nicolas de Guardia était, non l'orfèvre de la croix, mais seulement son restaurateur. « In cujus (crucis) calce hæc leguntur : *Opus Nicolai de Guardia Grelis MCCCCLI*, quod nomen in lamina argentea eidem cruci superaddita incisum est, sicuti etiam alia lamina inferior, ubi hæc inscripta sunt : *De ligno crucis D. N. Jesu Christi.* Quare puto Nicolaum supramemoratum potius restauratorem quam primum artificem hujus crucis fuisse, cum litteræ in titulo crucis insculptæ diversum ostendant characterem. Quamobrem ex relatis judico eamdem crucem antiquiorem redolere tempora anni 1451. »

dans les tristes événements de l'an 1416. Ce superbe et insigne monument de l'orfèvrerie des Abruzzes fut exécuté pendant que Josias Acquaviva était à la tête de la seigneurie de cette ville..... Le travail fut commencé en 1433, comme il résulte de cette inscription qu'on y lit :

AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM
ANNO DOMINI MCCCCXXXIII

« Il ne fut achevé qu'en 1448, quinze ans après. Il présente, au milieu, le Sauveur du monde, entouré de rayons de lumière, tenant de la main gauche un livre ouvert où on lit : *Ego sum lux mundi, via, veritas et vita*, pendant qu'il lève la droite pour bénir. A droite, on voit les quatre évangélistes, avec des textes empruntés aux premiers versets de leur évangile, et à gauche, les quatre docteurs de l'Église latine. Sont ensuite sculptés, dans autant de petits tableaux carrés, les principaux mystères de la Rédemption : l'Annonciation, la Naissance, l'Adoration des Mages, la Dispute avec les docteurs, la Fuite en Égypte, la Tentation par le démon, le Christ (Lazare?) enlevé du sépulcre, les Apôtres et les Maries, la Dernière Cène, la Transfiguration, le Christ au milieu des Juifs, *Ecce Rex Iudæorum*, la Flagellation, le Couronnement d'épines, la Marche au Calvaire, la Crucifixion, la Mise au tombeau, la Résurrection, l'Apparition à Madeleine, l'Adoration du Christ par les anges, la Descente du Saint-Esprit, le Jugement de Salomon, Saint François recevant les stigmates. D'autres figures de saints et de saintes, avec des emblèmes divers, traités en nielle avec une grande finesse et harmonie de couleurs, séparent les panneaux les uns des autres ; ou pour mieux dire, ils sont avec beaucoup d'art répartis sur les quatre côtés des panneaux, autour desquels court une *corniche* de beaux festons de fleurs et de feuilles, en manière de fine broderie. La composition est admirable avec ses figures en relief sur fond doré : on reste surpris en voyant l'expression du visage, la beauté des plis des têtes, des ajustements, ainsi que la grâce et la correction du dessin, d'un style très pur. Même les accessoires ont été exécutés avec un goût exquis et une compétence digne d'un grand artiste : ils ajoutent un prix singulier à l'ensemble de cette belle et vaste composition, bien conduite et ornée. On y lit, en caractères gothiques, cette inscription :

OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS
ANNO DOMINI MCCCCXXXXVIII
UNDECIME INDICTIONIS. M. I [1].

« Cet insigne chef-d'œuvre de l'art et de l'orfèvrerie des Abruzzes fut restauré dans quelques parties accessoires, en 1734, comme le constate cette inscription gravée sur la corniche, qui fut alors faite à nouveau :

RESTAURAVIT OMNES CAELATAS FIGURAS
D. S. DOMINICUS SANTACROCE TERAMNENSIS DE
INTEG. FECIT 1734.

« La seconde œuvre est une statue en argent de saint Justin, qui se vénère dans la cathédrale de Chieti. Polidoro, dans sa dissertation manuscrite sur les arts *ne' Frentani*, nous en a gardé le souvenir dans les paroles suivantes : « Inter antiqua monimenta, quæ « de sancto Justino, episcopo et patrono « Theatinorum, primum in lucem edita a « Hieronymo Nicolino, lib. II *Historiæ* « *Theatinæ*, occurrit memoria artificis sta- « tuæ argenteæ ejusdem sancti antistitis, « conflatæ anno Domini millesimo quadrin- « gentesimo quinquagesimo quinto :

OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS
A. D. MCCCCLV

« Cette statue existe encore et est vraiment très belle.

« 3° La magnifique croix d'argent de la

1. *Mense primo* ou *Ianuarii*, *Iunii*, *Iulii* ?

cathédrale d'Aquila. D'un côté, au milieu, on voit le crucifix, ayant à droite la Vierge, et à gauche l'évangéliste Jean. Deux anges manifestent, par le mouvement de la tête et des mains, des sentiments d'affection et de vénération. Dans la partie supérieure est représenté le Nazaréen, qui découvre le sépulcre et monte victorieux au ciel : autour sont des soldats renversés par l'éclat de la lumière divine. Un temple, soutenu par de sveltes colonnes, est posé à ses pieds ; la Vierge pleure sur le corps inanimé de son fils. De l'autre côté de la croix, ornée en hauts-reliefs fondus, on admire, au milieu, l'image du Rédempteur du monde, qui tient de la main droite une banderole où on lit en caractères gothiques : *Ego sum lux mundi, via, veritas.* Aux extrémités, sont les quatre évangélistes en relief, avec leurs animaux symboliques niellés, d'un très bel effet. Tout ce travail est décoré de bas-reliefs, faits à la pointe du ciselet, qui représentent le couronnement de la Vierge, la Vierge avec l'Enfant Jésus au bras, les armes du chapitre : un aigle avec la devise *Ecclesiæ Aquilanæ caput;* l'écusson du cardinal Amico Aquifili (1), qui fit exécuter cette œuvre surprenante, pour en faire don à son église et d'autres beaux travaux de nielle que le temps et encore plus l'incurie des hommes ont en bonne partie effacés. On y lit cette épigraphe :

OPUS NICOLAI ANDREE DE GUARDIA
MCCCCXXXIV

« La valeur de cette pièce ne dépasse pas quatre cents ducats. Nous savons, en effet, par un acte public du notaire Antonuccio di Lucio, de Poggio, vicaire de Cigoli, à la date du 20 février 1447, qu'en même temps Nicolas de Guardiagrele convenait, avec l'archiprêtre de Santa-Maria di Pagnanica et avec le chapitre de cette église, de faire à ses frais, « e nel termine di due anni, « una croce di argento, con pomo di argento « indorato e smaltato, a somiglianza della « croce di S. Massimo di Aquila, pel prezzo « di ducati 390 », et le vaillant artiste déclare recevoir à compte une petite quantité d'argent brisé et quelque monnaie. (Voir Antinori, ms. qui appartient au marquis G. Dragonetti.) Le même Antinori nous fournit cet autre renseignement : « Nel « 1462, alla presenza di Galioffo Galioffi, di « Giacomo Antonio di Ludovico, il sindaco « di S. Vittorino, in nome della chiesa di « S. Biagio di quel castello dell' Aquila, « contratto con Giovanni di Maestro di « Luzio di S. Vittorino, che avendo quello « promesso all' arciprete di far lavorare dal « Maestro Nicolo orefice una croce proces- « sionale di argento, sculta ed indorata a « somiglianza di quella di S. Silvestro, per « la quale aveva ricevuto otto libbre e mezzo « di argento di carlini, che essendo morto « quell' artefice facesse da altri compire il « lavoro. »

« A notre Nicolas appartiennent encore le piédestal de la statue de Saint-Maxime, qui n'existe plus aujourd'hui, les quatre anciennes statues d'argent des protecteurs d'Aquila, la belle croix de Monticchio, l'ancienne croix de saint Silvestre à Aquila ; le pied d'un reliquaire, en forme de *tempietto* gothique, partagé en niches à trois pignons, avec les douze apôtres, portant chacun un phylactère ; une belle base de statue, avec figures et écussons ; une belle croix pour la

1. L'inventaire de Sainte-Marie Majeure, à la fin du XVe siècle, contient ces articles : « Una crux ex argento deaurato, cum crucifixo elevato in medio.... in calce est arma Reverendiss. D. Rothomagensis, omnia ex smalto pulcherrime facto. Unus canulus... in quo immittitur dicta crux cum vite, omnia ex argento, cum arma Reverendiss. Rothomagen. »

En 1604, Louis de Volvire, chevalier, commanda à Jean Derouffignac, orfèvre à Angoulême, une « croix de procession en argent, aux armes dudit seigneur et du chapitre de Saint-Pierre, auquel la dite croix est destinée. » (*Bull. de la Soc. archéol. de la Charente*, 5e série, t. III, p. XXXIV.)

grande église de Lanciano, dans de grandes proportions, où l'insigne artiste a figuré en relief les images des douze apôtres, des quatre évangélistes et d'autres saints et docteurs, ouvrage surprenant de ciselure qui fait l'admiration des italiens et des étrangers. On y lit les inscriptions suivantes à la face:

HOC OPUS FACTUM EST TEMPORE ABBATIS
PHILIPPI CAPPELLANI HUIUS ECCLESIAE

Et au revers :

HOC OPUS FECI EGO ANDREA DE GUARDIA
A. D. MCCCCXXII

« Il y a encore d'autres œuvres qu'il serait trop long d'énumérer. Toutes placent l'artiste des Abruzzes au rang de Donatello, de Ghiberti et de Benvenuto Cellini. S'il avait reçu le baptême à Florence, à Rome ou à Milan, et non dans un humble village des Abruzzes et s'il eût été patronné par les historiens de l'art, il serait certainement aussi célèbre qu'eux. Il n'y a rien à dire : l'histoire artistique de nos provinces est à refaire *da capo.* » (Vincenzo Bindi, *Artisti Abruzzesi, pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi a' moderni, notizie e documenti;* Napoli, de Angelis, 1883, pp. 190-194.)

Résumons tout cela et surtout mettons y un peu d'ordre. La croix de Lanciano est l'œuvre d'André de Guardia (1422). Nicolas de Guardia est son fils, puisqu'il signe à Aquila *Nicolas d'André,* sous-entendu *fils,* suivant l'usage italien (1). Ses œuvres signées et datées sont, selon l'ordre chronologique : la croix d'Aquila, 1434 ; le palliotto de Teramo, 1433-1448 ; la croix de Pagnanica, 1447 ; la croix de Rome, 1451 ; la statue de Chieti, 1455. Il mourut en 1462, ayant ainsi travaillé vingt-neuf ans, après avoir pris la succession de son père.

Son œuvre entier devrait être recherché, catalogué et publié.

Orfèvre, il a mis en honneur la ronde bosse, à forte saillie et le *nielle,* qui eut si grande vogue au XVe siècle. D'après Bindi, qui parle de « couleurs harmonieuses », il dut pratiquer l'émaillerie.

Les deux croix de Rome et d'Aquila ont une grande analogie de décoration iconographique. Trois fois, à Aquila, Teramo et Rome, il fait reparaître la Majesté du Christ, avec la même inscription et le même entourage, se servant alors de la même matrice.

La note, trop courte, de Bindi est une véritable révélation pour la fin de l'art médiéval.

5. POLLAIUOLO (Antoine).

Le Florentin Antoine Pollaiuolo se dit orfèvre, argentier et peintre, dans sa signature du magnifique tombeau de bronze exécuté en 1493 pour le pape Sixte IV dans la basilique de Saint-Pierre :

OPUS ANTONII POLLAIOLI
FLORENTINI ARG. AURO.
PICT (1). AERE CLARI
AN. DO. MCCCCLXXXXIII (2).

6. FRANCIA (François).

Parmi les nombreux tableaux qui lui sont attribués dans les galeries de Rome, un seul est signé. Francesco Francia y affecte de prendre le titre d'*orfèvre* (peut-être signait-il ses œuvres d'orfèvrerie *peintre*) (3) sur un

1. On remarquera la différence de signature. Le père met *Andrea de Guardia* et le fils *Nicolas de Guardia Grelis.* M. Bindi aurait dû nous dire d'où provient cette variante. *Guardia* est évidemment un surnom, motivé peut-être par le lieu d'origine, qu'il serait opportun de chercher dans les Abruzzes. *Grelis* serait-il un autre nom de lieu, précisant la naissance de Nicolas ? M. Bindi n'a pas expliqué sa traduction *Guardiagrele* en un seul mot, tandis qu'il y en a deux sur la signature : la chose en valait la peine.

1. *Argento, auro, pictura.*

2. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XVI, p. 357, où j'ai décrit le tombeau, qui figure dans mes *Chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance.*

3. Le médaillon de bronze de l'empereur Jean Paléologue est signé : *Opus Pisani pictoris.*

panneau de la galerie Doria, où la Vierge avec l'Enfant Jésus est accompagnée de saint François d'Assise et de saint Paul.

FRANCIA. AURIFABER. P. (1).

7. MAGNOLINO (Jacopo del).

Jacques del Magnolino était florentin. Il mourut à Rome, en 1498, et fut inhumé à St-Augustin, d'où son épitaphe a disparu. Forcella l'a extraite heureusement d'un manuscrit (*Iscriz.*, t. V, p. 23), car il importe de conserver la mémoire de ce « génie excellent », enlevé à la fleur de l'âge, 18 ans.

D. O. M (2).
INGENIO EXCELLENTI
AVRIFICI FLOREN. IACOBO
DEL MAGNOLINO HERE
BEMERENTI POS. VIX (3).
ANN. XVIII. XVII. KL. IVN (4).
NATVRAE CESSIT
MCCCCLXXXXVIII.

1. Francesco Francia, chef de l'école bolonaise (1450-1518), est représenté à Londres, dans la *Galerie nationale*, par un tableau de la Vierge avec plusieurs saints, signé :

FRANCIA AVRIFEX BOLONIENSIS

(Darcel, *Excurs. artistiq. en Angleterre*, p. 78.)

2. *Deo optimo maximo.*
3. *Heredes be(ne) merenti posuerunt, vixit.*
4. *Kalendas junias.*

8. BARTHÉLEMY, MANTICA et SANTI.

Un acte de l'an 1498, cité par Gregorovius dans *Lucrezia Borgia*, pag. 389, mentionne une estimation faite par deux joailliers, maître Barthélemy de Venise et Ambroise Mantica, de Gênes, et maître Santi, orfèvre de Rome : « Dicta omnia bona in auro et argento et jocalibus consistentia per probos et peritos viros ponderari et estimari fecerit, videlicet per magistrum Bartolomeum Venetum et Ambrosium Mantica Genuen. gioiellerios et per magistrum Sanctum, aurificem Romanum. »

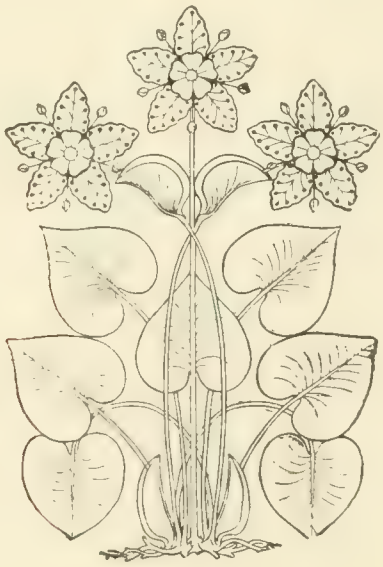
9. NICOLAS.

L'épitaphe de Nicolas, batteur d'or, natif de la Pouille, contourne sa dalle tumulaire, marquée d'un écusson, et encastrée dans le pavé de l'église de Sainte-Marie *in Campo Santo.*

HIC. IACET. CORPVS
PROVIDI NICOLAI DE ARGENTINA
BATILORO QVI
OBYT ANNO. 1498. DIE III. AVGVSTI.

(A suivre.)

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.



La châsse de saint Eleuthère à Tournai.

La châsse de saint Éleuthère est connue du monde archéologique comme l'un des principaux monuments de l'orfèvrerie médiévale. Lemaistre d'Anstaing lui a consacré dans les *Annales archéologiques* (1) un article annoté par Didron, et accompagné de deux gravures de Gaucherel, qui comptent parmi les planches les plus remarquables de ce beau recueil. Récemment Mgr Dehaisnes a écrit quelques pages à son sujet dans son grand ouvrage sur l'*Art avant le XVe siècle* (2), et il y a joint la reproduction photographique d'un des pignons de cette fiertre. Celle-ci n'a toutefois pas encore été l'objet d'une description quelque peu détaillée.

Le 10 octobre 1888, S. G. Monseigneur du Rousseaux, évêque de Tournai, procéda à une reconnaissance solennelle des reliques (3) de saint Éleuthère, qui y reposaient intactes depuis plus de 600 ans, et qui, le 19 février 1889, y ont été replacées en grande cérémonie.

La précieuse châsse, qui n'avait été descendue de son haut piédestal qu'en de grandes et rares circonstances, pour être un instant exposée à la vénération émue et empressée des fidèles, a été, à cette occasion, déposée plusieurs semaines dans les sacristies, où l'on a pu l'étudier à l'aise. Ce fut pour nous l'occasion de prendre les notes que nous présentons à la bienveillante attention de nos lecteurs.

1. T. XIII, pp. 57, 113 et suiv. et t. XIV, p. 114.

2. *L'art avant le XVe siècle dans la Flandre, le Hainaut et l'Artois*, p. 109.

3. Voir le récit de cette cérémonie dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 544.

L'orfèvrerie religieuse est le plus noble des arts ; le XIIIe siècle est l'époque où il a atteint toute sa splendeur ; et l'artiste inconnu qui a façonné la châsse de saint Éleuthère, mériterait d'être rangé parmi les meilleurs maîtres de son temps. C'est dire que nous nous trouvons devant l'un des plus beaux joyaux du monde, comme l'a, du reste, reconnu la critique étrangère. Le témoignage de Didron, confirmé par Mgr Dehaisnes, est trop précieux pour ne pas le reproduire ici : « Ce magnifique reliquaire, dit cet auteur, est, sans contredit, le plus beau travail d'orfèvrerie que nous ait légué le XIIIe siècle..... L'art allemand et l'art français étaient certainement très avancés au XIIIe, mais tout en admirant leurs chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, on doit convenir qu'ils avaient atteint une moins grande perfection de travail et un sentiment moins délicat de la beauté de la sculpture chrétienne que celui de l'école de Tournai. Si la châsse de sainte Ursule à Bruges est considérée comme le chef-d'œuvre des vieilles fiertres enluminées, personne ne contestera à celle de Tournai d'être le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du moyen âge (1). »

Ce n'est pas sans appréhension qu'on entreprend la description d'une œuvre de cette valeur, qui éblouit encore quand on la revoit pour la centième fois, et avec laquelle on pourrait vivre en tête-à-tête sans se lasser de ses beautés. Pourtant, il faut le dire, il y a dans ces beautés quelque chose de clair et de serein, un ordre dans les détails et une simplicité dans l'ordonnance, qui en rendent l'analyse aisée ; la profusion de ses richesses est presque sans limites, et

1. *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XV, p. 191.

Vue d'un pignon.

Vue latérale.

CHASSE DE SAINT-ELEUTHERE A TOURNAY.

cependant il n'y a aucune confusion ; toutes les parties de son décor gardent leur valeur sans préjudice de ce qui les entoure; l'ensemble est monumental.

On est d'abord impressionné par cette majestueuse statuaire, qui comprend le Sauveur, le collège apostolique et la Vierge Marie, le Précurseur et le patron de l'église de Tournai. Le Christ, qui trône à l'un des pignons, les apôtres, qui sont assis sous les arcades inférieures, sont majestueux comme des rois. Leurs figures expriment la puissance physique et morale; leurs traits sont énergiques et leur expression bienveillante, ils sont d'une vie, d'une vérité, d'un naturel étonnants pour l'époque, et cependant fort idéalisées. Toutes ces statuettes sont exécutées en argent repoussé et doré ; le métal, assoupli sous le ciselet de l'orfèvre, exprime jusqu'aux moindres rides, jusqu'aux traits les plus délicats des visages. Les chevelures et les barbes ont permis à l'orfèvre de déployer une rare habileté dans l'acuité du repoussé, qui détaille les ondulations de ces boucles vivantes, et pleines de style. Saint Pierre et saint Éleuthère sont, avec le Christ, les figures qui nous semblent le plus remarquables. Les draperies sont d'une grande souplesse, et la lumière accuse avec netteté leurs plis nombreux et serrés. Signalons encore la richesse des galons et des bordures qui rehaussent les vêtements.

La châsse était achevée le 25 août 1247, ainsi qu'en témoigne un document consigné dans les actes capitulaires, cité par l'historien Cousin, et confirmé par le procès-verbal de la déposition des reliques mis au jour le 10 octobre dernier, lorsqu'on ouvrit la fiertre.

Elle a la forme générale d'un édicule à deux versants ; son plan dessine un rectangle, agrandi de dix segments qui, disposés au pourtour, forment une base arrondie devant autant de niches qui s'ouvrent dans les faces verticales de la châsse, savoir : une à chaque about et quatre sur chaque face latérale. La base, non compris les saillies rondes, mesure $1^{m}15$ de longueur et $0^{m}50$ de largeur ; la hauteur est d'environ $0^{m}87$.

Fig. I. — 1. — Petit fragment de rinceau exécuté en argent et offrant de minuscules figurines d'un lièvre et d'un chien.
2. — Bande à rinceaux forgés ; parties rondes devant les niches. 3. — Mêmes rinceaux ; parties droites entre les niches.

Les pignons offrent chacun une niche trilobée posant sur quatre colonnettes, et dont l'extrados festonné empiète sur le triangle équilatéral qui dessine le fronton.

Les rampants sont soulignés d'une frise très riche d'orfèvrerie, où des bandes d'émaux cloisonnés alternent avec des rinceaux ajourés, fixés sur fond de métal poli et mêlés de pierreries [1] (fig. IV, n° 4, f. 2) ; cette frise est doublée intérieurement d'un galon en tôle repoussée à palmettes. Le fronton est, en grande partie, occupé par une figure d'ange. On voit aussi, de chaque côté de l'arcade trilobée, un édicule à clochers, dont l'architecture est comme la traduction dans le domaine de l'orfèvrerie de celle de la cathédrale de Tournai. Sur le rampant du pignon, une haute crête à jours (fig. II, et fig. IV, n° 5), composée de contrecourbes à deux rangs superposés, s'amortit vers le bas en une gracieuse volute assez saillante, et se couronne au sommet d'une pomme émaillée sortant du milieu de folioles étampées, et s'élevant comme une fleur sur sa tige. Le même crêtage court sur le faîte, interrompu au milieu par une pomme analogue à celles qui terminent les deux pignons.

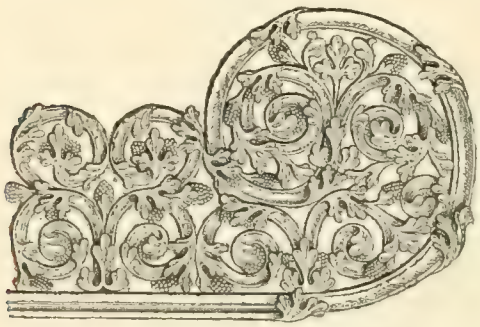


Fig. II. — Détail du grand crétage.

Les niches des pignons reposent sur des paires de colonnettes ; celles-ci, comme celles de toutes les autres niches, ont leurs bases pattées ; leurs fûts sont gauffrés de losanges ou de bandes en spirales ; leurs chapiteaux, très évasés, sont ornés de feuilles d'acanthe, dont les extrémités enroulées forment des crochets aux angles d'un abaque carré et très plat. Ces colonnettes s'élèvent par couples devant des pilastres décorés de grillages d'une élégance extraordinaire fixés contre une surface dorée et polie.

Trois bandes parallèles d'ornements contournent la ligne trilobée qui dessine l'intrados de l'arcade. La première, étroite et disposée en chanfrein, porte une inscription en lettres onciales d'or sur fond bleu d'émail champlevé ; la seconde, assez large, légèrement convexe, est ornée d'un rinceau continu en cuivre forgé et doré ; compris entre deux filets à côtes, il laisse voir entre ses ajours une tôle concave, polie et dorée ; la troisième bande, semblable à la frise du rampant, offre des émaux, interrompant des rinceaux analogues aux précédents, mais posés sur une surface métallique plate, polie et dorée et entremêlés de pierreries. Un crêtage léger borde extérieurement l'archivolte, que couronne une pomme élégante.

L'archivolte à trois bandeaux ouvragés que nous venons de décrire, contourne huit niches un peu plus petites, au trilobe plus aigu, qu'offrent les grands côtés de la châsse; le même système règne tout autour de l'édicule, immédiatement sous les niches, et forme le décor du soubassement (Fig. I et III).

Fig. III.

Une combinaison de trois bandes plus étroites et moins riches, également garnies extérieurement d'un crêtage, dessine des arcatures trilobées qui forment quatre niches, correspondant, dans chaque versant, à celles de l'étage inférieur. Elles posent aussi sur des couples de colonnettes, laissant voir

1. Induit en erreur par Didron, Mgr Dehaisnes a parlé dans les pages citées plus haut de filigranes et de perles qui n'existent pas ici.

des trumeaux décorés d'un système de rinceaux en vernis brun, tandis qu'en bas, ces dessins bruns sont remplacés par des panneaux ajourés ou grillages singulièrement riches et gracieux, à travers lesquels brille un miroir métallique.

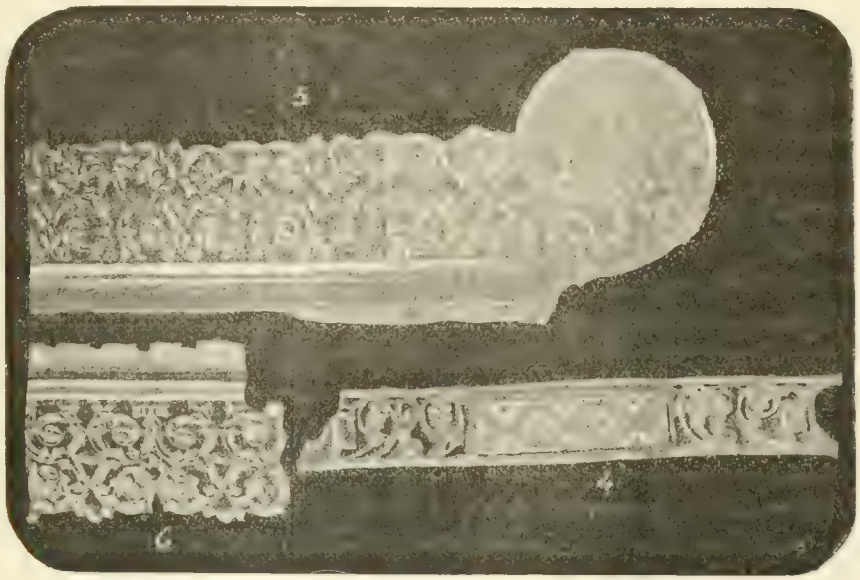


Fig. IV. 4. — Galon orné d'émaux alternant avec des rinceaux entremêlés de pierreries.
5. — Fragment de la crête des pignons. 6. — Même crête, avant le nettoyage.

Une frise, où les bandes émaillées interrompent les rinceaux mêlés de pierreries, forme cadre autour de chaque versant du toit, doublée intérieurement d'un galon repoussé en tôle mince. Les tympans entre les arcatures supérieures sont occupés tous par une très gracieuse architecture, qui rappelle les tours de Notre-Dame. Plus bas, au contraire, les espaces triangulaires analogues sont occupés par des anges abrités sous des cintres. De petites niches, pratiquées aux quatre coins de la châsse, entre les colonnettes d'angle et la base des rampants, abritent encore des figurines d'anges, et contribuent à donner à l'ouvrage un aspect d'élégance svelte et nerveuse. Ajoutons que toutes les niches sont occupées par des statuettes en métal, ayant pour fond des plaques polies et dorées ; et que le soubassement s'appuie sur une forte baguette en boudin également dorée.

Examinons maintenant la technique de l'œuvre, et voyons comment l'habile orfèvre a exécuté les détails de cet ensemble.

Tout le vaisseau est établi sur un coffre en ais de chêne qui en forme l'âme. Les personnages sont en argent repoussé et doré ; ils sont pris par un rebord continu derrière des plaques de cuivre poli et doré, que des pointes et une bordure festonnée fixent au fond des niches. Tout le reste de l'œuvre est en cuivre rouge doré ; si la matière est commune, le travail, riche en détails délicats et élégants, accumulé sur cette matière, la rend plus précieuse que l'or.

Une chose semble surtout digne d'être remarquée dans le décor de la châsse : c'est l'unité de sentiment, qui règne dans toute son étendue. Le vaisseau apparaît comme un organisme, dont on ne peut rien retrancher sans en compromettre l'ensemble, rien modifier sans en détruire l'harmonie. Il peut

être comparé à une plante, dont les rameaux, les feuilles, les fleurs et les fruits sont l'épanouissement naturel de sa tige. Les mêmes fleurettes, les folioles, les fruits, qui végètent dans les galons et les archivoltes, se développent aussi sur les crêtages, s'épanouissent dans les grilles, s'accrochent aux chapiteaux. La même végétation se retrouve, interprêtée d'une manière remarquable, dans les ornements bruns des pilastres supérieurs, comme on peut le voir par les reproductions que nous en donnons ; on les retrouve dans l'architecture idéale, qui, au-dessus des niches, rappelle l'église et les tours de Notre-Dame ; et jusque dans les galons, qui bordent les vêtements des personnages, dans la mitre et la crosse de saint Éleuthère, etc. Le sentiment de l'orfèvrerie pénètre tellement la statuaire, qu'il est évident que l'orfèvre a fait œuvre de sculpture, et les deux sont mêlés si intimement à l'architecture, que le même artiste a dû concevoir les lignes générales de ce monument, qui, dans ses proportions réduites, ne le cède guère en beauté architecturale à une cathédrale. L'agencement et la pondération des lignes, la combinaison et la mise en œuvre des plus riches éléments d'une savante architecture, exigeaient l'intelligence développée, à un degré supérieur, de l'art dans toutes ses branches. Cette œuvre révèle donc, non seulement l'habileté de l'artiste, mais encore les talents d'un homme versé dans les études élevées; à notre avis, cet artiste n'a pu être qu'un moine.

Mais ne nous éloignons pas de notre sujet. Nous voulions faire connaître le procédé de fabrication de toutes les parties du décor. Disons un mot des émaux, qui sont médiocres.

Les cloisons, en cuivre rouge doré, soudées sur des plaques de même métal, sont très épaisses et grossièrement contournées en dessins rudimentaires : cercles, zigzags, losanges, plus quelques rosettes et palmettes fort simples. Leur pâte, toute craquelée, offre peu de consistance. Avec M. le chanoine Didiot on serait tenté de croire qu'ils sont empruntés à un monument beaucoup plus ancien, si l'on ne remarquait que les disques émaillés ornant les pommes terminales ont été évidemment façonnés pour celles-ci, qui font partie intégrante de l'ouvrage. Du reste empressons-nous d'ajouter que, comme effet d'ensemble, leurs tons froids, où domine le blanc, le bleu doux et le vert clair, repiqués çà et là de brun, ressortent, dans l'ensemble de la châsse toute dorée, d'une manière vive, avec une parfaite harmonie.

Tout le reste rentre dans l'unité que nous faisions ressortir plus haut. Ce qui caractérise la technique de cette châsse, c'est l'abandon du classique filigrane qui a fait ailleurs les frais d'une multitude d'ouvrages d'orfèvrerie. Ici apparaît un procédé spécial, que semble affectionner l'école wallonne dont le foyer exista sur les rives de la Meuse et de la Sambre. Il consiste à développer, ailleurs parfois sur des surfaces plus ou moins vastes, ici sur des frises, un système de rinceaux véritablement forgés. L'orfèvre a pris deux tiges délicates de métal, les a soudées ensemble et les a enroulées et ramifiées comme de gracieuses guirlandes. Aux tigelles auxquelles son marteau a donné des mouvements pleins de vie, il a soudé des folioles, des fleurettes et des fruits obtenus par l'estampage dans des matrices de cuivre trempé. Il a ainsi couvert d'une végétation riche et délicate le fond de métal doré et poli, qui jette ses feux à travers les ajours de ces rinceaux nerveux. Le cuivre rouge, ingrat à la fusion, se prêtait, au contraire, par sa malléabilité, aux légers reliefs propres à ces minuscules fleurettes.

Nous avons dessiné (fig. III) un fragment de ce rinceau ; le premier enroulement à gauche est dépourvu de la rosette qui avait été soudée dans le centre de la volute ; on voit ainsi comment les deux autres rosettes sont superposées et soudées sur leurs tiges; on remarquera également avec quelle liberté pleine de naturel sont conduites les tigelles des trèfles qui végètent le long du bord inférieur. Dans leur allure on sent à la fois la vie végétative et le travail nerveux du forgeron.

Les espèces végétales ont d'ailleurs été prises dans la flore locale. A ce point de vue encore la châsse de Saint-Eleuthère, dans tous ses détails, offre une curieuse unité. Ce sont les feuilles et les fruits de la vigne, du lierre, de la fougère, du trèfle, du pin, etc., qui fournissent les types des matrices et qui remplacent la flore fictive de l'orfèvrerie française de cette époque. Comme les modèles de la nature sont innombrables, leurs imitations sont d'une grande variété. Nous reproduisons en croquis une vingtaine de types de folioles relevés dans notre châsse: ces estampages sortant de matrices qui peuvent avoir servi à d'autres ouvrages d'orfèvrerie, on comprend combien il est utile de les signaler aux chercheurs.

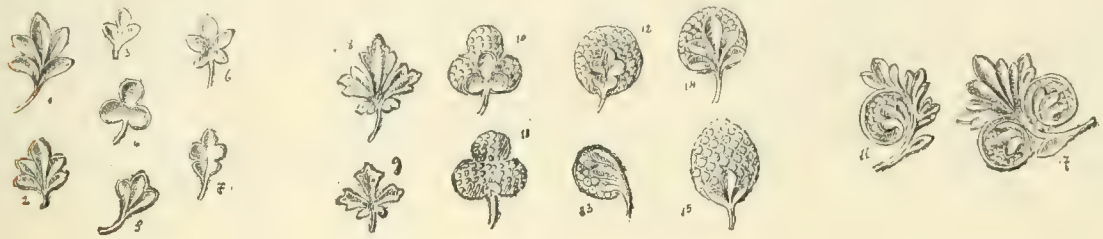


Fig. V. — Croquis des fleurettes des rinceaux.

A quelle école appartenait notre orfèvre ? Il faut rejeter l'opinion de Labarte, qui fait honneur de notre châsse à l'école rhénane [1]. « Il est difficile, dit Mgr Dehaisnes, dans l'ouvrage que nous avons cité [2], d'émettre une opinion à ce sujet ; toutefois..... l'analogie de l'attitude et des vêtements de l'archange Gabriël, de la physionomie de saint Pierre, de la pose de saint Jean et de saint Paul, des plis des draperies, de la barbe et des cheveux de tous les personnages, avec quelques-unes des grandes statues qui décorent les parois intérieures du portail occidental de la cathédrale de Reims et avec certaines statuettes du même portail à l'intérieur, semblent révéler des artistes vivant dans la province ecclésiastique de Reims, dont Tournai faisait partie, et qui avaient sous les yeux, des restes existant à Tournai et à Reims, de la sculpture antique. » A ces remarques, qui confirment celles de Didron [1], on pourrait ajouter peut-être deux autres observations.

D'abord, à côté d'un certain sentiment classique généralement reconnu, la statuaire de cette œuvre révèle en outre et surtout dans les figures l'observation attentive de la nature. Les apôtres sont d'une vie intense, et d'une vérité qui n'exclut pas l'idéal. Ces qualités se retrouvent jusque dans les détails; nous avons examiné de près le monstre hybride que foule le saint évêque, et qui a donné le mot de l'énigme curieuse dont nous parlerons plus bas, à propos

1. *Les arts industriels au moyen âge*, t.II, p. 289.
2. *L'art chrétien avant le XVe siècle dans la Flandre, le Hainaut et l'Artois*, p. 113.

1. V. *Ann. archéologiques*, t. XIII, note de la p. 122.

d'une inscription ; la tête d'âne brayant et le mufle de bouc grimaçant sont détaillés, sinon avec une parfaite exactitude zoologique, du moins avec une énergie naturelle et puissante. Cette imitation intelligente de la nature paraît de plus en plus devoir être considérée comme un des caractères dominants de l'école wallonne.

En outre cette vérité et cette vie éclatent aussi, nous l'avons dit, dans les interprétations du règne végétal pour la partie décorative de l'œuvre: témoin cette flore, gracieuse dans ses feuilles, nerveuse dans ses tiges, que nous avons décrite. La technique qui s'y déploie semble, nous le répétons, devoir rattacher son auteur à l'école du frère Hugo d'Oignies. C'est ce moine habile, en effet, qui, abandonnant à une certaine période de sa carrière les filigranes classiques, leur a substitué ce travail, qui consiste à développer sur des champs plus ou moins étendus des rameaux ou des folioles, des fruits, des fleurettes, soudés sur des tiges enroulées [1]. Si l'on compare notre châsse au chef-d'œuvre de ce grand artiste, c.-à-d. à l'évangéliaire des Sœurs de Notre-Dame à Namur, on trouvera une grande analogie entre la végétation des deux œuvres. Un autre rapprochement peut être fait entre elles. Dans ce dernier objet, à ses rinceaux Hugo a mêlé un cerf, un chien, des chasseurs ; et cette chasse, à laquelle on attribue un sens mystique [2], se retrouve sur un autre de ses ouvrages, le reliquaire du même trésor qui contient une côte de saint Pierre. Celui-ci est orné d'une bande de rinceaux à nielles, qui offrent des analogies plus spéciales, comme dessin, avec les bordures de la fiertre de Tournai.

1. V. E. Reusens, *Catalogue de l'Exposition rétrospective de Bruxelles en 1888*, pp. 146 et suiv.

2. V. E. Reusens, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, 2e édit., t. II, p. 369.

Or cet épisode cygénitique, qu'affectionnait Hugo, se retrouve sur la châsse de saint Éleuthère. En effet, à l'un des angles du soubassement, un bout de bande à rinceaux offre cette particularité, qu'un lièvre courant et un chien à sa poursuite, ainsi qu'un oiseau perché se mêlent à ses enroulements. Le chasseur manque, mais les bêtes ont une grande analogie avec celles du reliquaire de saint Pierre à Namur. Le petit fragment de bordure qui nous occupe (v. fig 1, n° 1.) est plus délicatement travaillé que le reste des rinceaux de la châsse, et seul il est fait d'argent ; tandis que toutes les autres bandes sont de cuivre rouge doré, mais confectionnées à l'aide des mêmes matrices, à part la rosette, qui offre une légère discordance dans les détails de ses reliefs.

Fig. VI. - 18. — Rosette du rinceau en cuivre.
19. — » » » argent.

La médiocrité des émaux, non comme goût, mais comme facture, est encore un trait qui rend vraisemblable l'influence de l'école d'Oignies ; on sait, en effet, que le frère Hugo ne fait guère usage d'émaux, et que c'est son côté faible quand il y a recours. Bien plus, on peut constater une grande analogie entre les émaux de cette châsse, et l'émail qui orne un ouvrage d'Hugo, le phylactère de l'église de Saint-Nicolas à Nivelles [1].

Quant aux folioles de notre châsse elles ne sont pas identiques à celles de l'évangéliaire, et ne sont certainement pas données par les mêmes matrices. Elles se rapprochent beaucoup plus de la végétation touffue qui couvre la croix de Walcourt, et sans

1. V. *Revue des arts décoratifs*, année 1889, p. 195.

RINCEAUX EN VERNIS BRUN FIGURANT SUR LES PILASTRES DES VERSANTS DU TOIT DE LA CHASSE DE SAINT ELEUTHÈRE.

Reproduction en demi-grandeur.

pouvoir rien affirmer avant d'avoir comparé *de visu*, les estampages nous paraissent devoir être les mêmes de part et d'autre (1).

C'est ici le lieu de faire remarquer la parfaite analogie qu'offrent avec les rinceaux de la châsse de saint Éleuthère ceux qui encadrent la lunette du reliquaire pédiculé de la paroisse de Notre-Dame, publiée par nous dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1887, p. 420. A nos yeux, ce dernier ouvrage

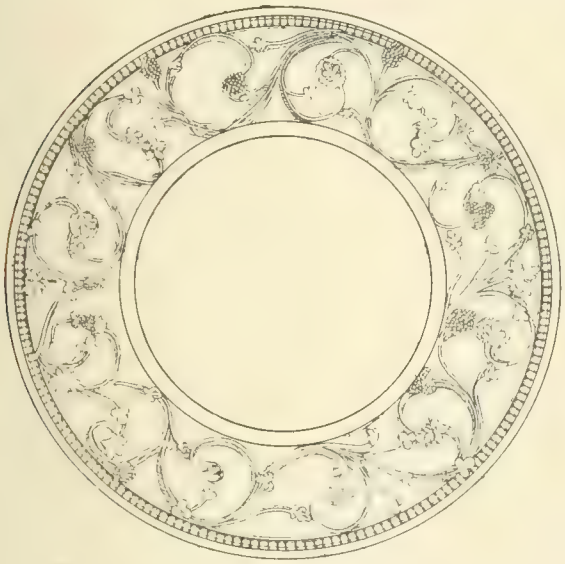


Fig. VII. — Lunette du reliquaire de la paroisse Notre-Dame.

doit être sorti du même atelier, malgré son allure infiniment plus modeste ; on n'y a fait usage que des matrices le plus minuscules, et d'une maigreur particulière.

Remarquons d'ailleurs qu'un certain nombre des fleurettes différentes de notre châsse ont pu être tirées d'un nombre plus restreint de matrices ; comme des demi-palmettes ont été obtenues en scindant des palmettes entières, des grappes ont été tantôt perlées sur toute leur surface, et tantôt timbrées d'une foliole dont l'empreinte a été superposée à celle de la grappe. Insistons encore sur les bandes de rinceaux ; elles offrent une forme convexe et couvrent une sorte de miroir métallique, une gorge dorée et polie ; l'artiste a ainsi obtenu des jeux de lumière qui produisent un effet singulièrement riche.

Intéressante aussi est la fabrication du grand crêtage (Fig. II et fig. IV, nos 5 et 6). Couvert d'une ignoble couche de dorure à la feuille, naguère on le croyait en fonte et l'on doutait de son originalité. La fig. II montre en 5 et 6, deux bouts de ce crêtage photographiés, l'un avant, l'autre après son décapement. On voit quels nerveux et gracieux reliefs étaient cachés sous un enduit grossier. Or ce crêtage est fait de trois pièces, toutes trois en cuivre rouge. Une tôle perforée suivant les ajours du dessin forme l'âme ou le noyau de l'ouvrage, auquel ont été soudés de part et d'autre, pièce par pièce, les éléments estampés, correspondants chacun à un fleuron.

Entrons pour finir dans quelques détails sur l'iconographie de la châsse. Les personnages qui ornent ses parois sont au nombre de 18, sans compter les anges. Saint Éleuthère trône à l'un des pignons, à l'opposite de celui où figure le Sauveur. Les apôtres, au nombre de 11, occupent les parois latérales et les versants. Dans ces derniers se voient également saint Jean-Baptiste, la vierge Marie avec l'ange Gabriël et les figures symboliques de l'Église et de la Synagogue.

Le Christ triomphant est assis sous une arcade trilobée que supportent quatre colon-

1. Notons ici qu'une partie des bordures que nous décrivons a été détruite à une époque inconnue, où la châsse a essuyé de déplorables détériorations. Toutes les bandes à rinceaux et à émaux du pignon où trône le Sauveur ont été coulées sur des surmoulages en laiton doré faits sur les ouvrages originaux du pignon opposé ; toutefois la portion de gauche des rinceaux enlevés du soubassement doit avoir été moulée sur un modèle sculpté, et l'interprétation faite par le sculpteur de certains détails d'un fleuron, trahissent, nous semble-t-il, l'époque de la Renaissance.

nettes. Il foule aux pieds le lion et le dragon, selon la parole du psaume : *Conculcabis leonem et draconem* (1). Il a la main droite levée et ouverte, et de la gauche il tient la bannière de la Rédemption (2).

Le Rédempteur n'a pour vêtement qu'un ample manteau, laissant à découvert la partie du corps sacré où sont visibles les stigmates de la Passion. Cette figure est d'une grande noblesse. Derrière la tête, au fond de l'arcade, brille un disque timbré de la croix; il sert de nimbe au Sauveur; il ne serait pas indigne de faire office de fermail au manteau d'un empereur.

A l'intrados de la niche trilobée court une inscription, complétée sous les pieds du Sauveur; voici ses deux membres :

✠ HOC · CRVCIS · SIGNO · LVIANTI · MICHI · SIS · DOMO · SIGNI.

✠ VT · VIDEAS · M · EMO · RVTE · NE ASOVANTV · TENEARIS.

Dans le fronton au-dessus du Christ apparaît un ange qui porte d'une main un martinet (de travail moderne), et de l'autre, une couronne (celle-ci originale) de branches entrelacées. Sont-ce des épines? Il y existe encore une pointe aiguë et d'autres pareilles peuvent avoir disparu; d'autre part, il en pousse des folioles qui pourraient faire croire à une couronne triomphale. Sous les angles des pignons sont abrités deux autres anges qui portent une main à la joue, ayant l'autre cachée sous d'amples draperies à la façon de pleureurs ; ils tiennent des sortes de vases lacrymatoires, qui, par leur style, paraissent relativement récents, quoiqu'ils soient d'argent doré, comme le reste des personnages et paraissent faire corps avec les anges. Mgr Dehaisnes y voit des vases destinés par les anges qui les portent à recueillir le sang du Sauveur.

Derrière les têtes des apôtres occupant les niches trilobées des parois verticales, se voient des disques analogues au nimbe du Christ, véritables bijoux d'orfèvrerie. Saint Éleuthère et tous les personnages occupant le toit sont dépourvus de nimbes.

Sur la face verticale située au côté droit du Christ se succèdent, à partir du pignon qu'occupe le Sauveur, saint Pierre, saint Paul, saint André et saint Jean. Saint Pierre a la main droite levée et ouverte, et de la gauche il tient les clefs. Une inscription l'entoure, commençant également dans le trilobe de la niche et s'achevant dans le soubassement (1).

✠ SANCTVS · PETRVS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.

✠ PETRVM · CRVX · LVCET · P · A · LEGIS.

Saint Paul porte de la droite un long glaive, et de la gauche il tient ouvert sur son genou un livre où l'on peut lire :

✠ MICHI · ABSIT · GLORIARI · NISI · IN · CRVCE · DOMINI · III · XPI · PER · Q · MICHI · MVNDVS · CRVCIFIXVS · EST · ET · EGO · MUNDO.

Voici l'inscription qui se trouve tracée autour de sa tête et sous ses pieds :

✠ SANCTVS · PAVLVS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.

✠ CVOS INERO · SIC · ORINEM · NOCVIT · ATRAS · MVCRO NECAT · PAVLVM.

Saint André tient un rouleau de la gauche, et de la droite, une croix à longue hampe.

Sa niche porte le distique que voici :

✠ SANCTVS · ANDREAS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.

✠ ANDREAS · DISTENDITVR · IN · CRVCE · SIVNPA (2).

1. Ps., X, 13.

2. Cette bannière est moderne, mais il est évident qu'elle en a remplacé une autre de meilleur style.

1. Le maistre d'Anstaing avait déclaré les inscriptions qui suivent impossibles à lire; grâce aux circonstances favorables que nous avons fait connaître, nous avons pu, sinon les comprendre entièrement, du moins les lire à quelques lettres près. Mgr Barbier de Montault, que nous avons consulté, propose de remplacer PETRVM par PETRI, et de lire : PETRI CRVX LVCET *(novae)* POST ARDVA LEGIS. — La croix de Pierre brille au sommet de la loi nouvelle.

2. On sait que jusqu'au XIVe siècle, cet apôtre fut représenté, non avec la croix en X, comme aujourd'hui, mais avec la croix horizontale, *crux supina*, ce dernier mot aura été massacré par l'artiste.

Saint Jean fait de la gauche, levée à la hauteur de la poitrine, un geste indicateur. De la droite il tient sur ses genoux une cuvette, qui fait allusion à son martyre. Voici l'inscription qui l'entoure :

✠ SANCTVS · IOHANNES · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ FVNIB · CALOR · INTVLIT · APOCAL · LOCVS · INEMVS [1].

Didron a fait remarquer, que les costumes des apôtres sont différents. Saint Pierre a la tunique et la toge romaines ; saint Paul porte une sorte d'aube longue ; saint André est enveloppé d'un ample manteau, comme saint Jacques le Mineur, etc.

Des espaces triangulaires entre l'extrados des arcatures surgissent trois anges non ailés, dont les deux premiers tiennent un livre des deux mains ; le troisième tient un rouleau de la droite. Tous trois sont posés à mi-corps sur des nuées.

Si nous reprenons, à partir de la partie gauche du Christ, l'examen des parois de la châsse, nous trouverons successivement quatre autres apôtres. Le premier est saint Jacques le Majeur, qui montre de l'index droit une banderole qu'il soutient de sa main gauche, et sur laquelle une inscription en émail noir exprime cette exhortation :

✠ PERMANETE IN FIDE.

Autour de la figure se développe cette inscription :

✠ SANCTVS · IACOBVS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ HERODIS · GLADIO · IACOBVS · DATVR · HOSTIA · XPO.

Après lui, vient saint Jacques le Mineur, armé d'une massue de foulon, à laquelle fait allusion le texte qui court dans le trilobe et dans la base :

✠ SANCTVS · IACOBVS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ FVSTE · MINOR · FVLLONIS · OBIT · PROIECTVS · AB · ALTO.

Saint Barthélemy tient dans une main, enveloppée d'un pan de son manteau, deux couteaux, rappelant le supplice de l'écorchement qu'il a subi. Sa main gauche est levée et ouverte d'un geste expressif ; voici son épigraphe :

✠ SANCTVS · BARTOLOMEVS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ CVLTRIS · SVLTRAITVR · PELLIS · SVA · BAR... HOMEO.

Enfin saint Barnabé porte des deux mains un glaive ; au-dessus et au-dessous du personnage, on lit ce double texte :

✠ SANCTVS · BARNABA · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ BARNABA · MVLTA · LEGIS · SOL · LVM · NIL · OLEI · TRISTE.

Dans les écoinçons entre les quatre dernières arcatures, apparaissent trois anges, dépourvus de livres, et se tenant dans une pose attentive.

Les apôtres sont pieds nus, tête découverte, vêtus de la robe longue et du manteau. Les trois qui figurent dans les versants, sont debout, les huit autres sont assis, et traités avec une richesse supérieure. Leurs vêtements sont bordés de riches galons d'orfèvrerie.

Au second pignon paraît la statuette de saint Éleuthère, qui est un chef-d'œuvre. Le saint évêque est assis sur un trône en forme d'X. Il porte l'aube à manches serrées, la dalmatique ornée d'orfrois, et, par dessus la chasuble souple et ronde à bandes d'orfrois en forme d'Y, l'amict richement paré et le pallium dont la bande ornée descend jusqu'aux pieds. Il est coiffé d'une mitre que pourraient lui envier plusieurs évêques. De la main droite gantée il tient une crosse, qui, reproduite à l'échelle humaine, figurerait avec honneur dans des cérémonies pontificales. De la

1. Peut-être *eremus ;* le lieu où fut écrit l'Apocalypse est un désert. (Note de Mgr X. B. DE M.).

gauche il soutient une réduction de la cathédrale de Tournai, avec ses cinq clochers.

Il foule aux pieds un monstre hybride, ailé, ayant une tête d'âne et à l'extrémité caudale, une tête de bouc. Un distique qui se développe dans les bandes émaillées encadrant la niche a été l'objet de nombreuses controverses depuis une quarantaine d'années. Le vic.-gén. Decamps, Lemaistre d'Anstaing, E. Didron, Mgr Dehaisnes, M. le chanoine Didiot, M. le chanoine Huguet, en ont tour à tour, dans de savantes dissertations, donné des versions diverses et subtiles, basées sur des erreurs persistantes de lecture [1]. Ayant eu la châsse entre les mains pour en faire la toilette avant la reposition solennelle des reliques, nous sommes à même de certifier la lecture suivante :

✠ SIC · SATIS · EXPRESSE · TORNACVS · TOTA · QVOD · ESSE.

DEBET · PONTIFICIS · NON · REGIS · EPISCOPE · DICIS · -PSTE.

Le lecteur attentif pourra se demander à quoi font allusion les trois mots significatifs par lesquels débute l'inscription que nous venons de transcrire. M. le chan. Huguet a établi qu'ils visent l'animal terrassé par le saint évêque. En dehors de son sens mystique symbolisant l'ignorance et la corruption païennes domptées par celui-ci, les chanoines de Tournai lui auraient attaché une seconde acception ; par l'inscription qui nous occupe, ils auraient fait une allusion moqueuse et voilée à l'aveuglement et à l'entêtement du Magistrat de Tournai, trop docile à la politique des rois de France dans leurs efforts pour reprendre aux évêques de Tournai la puissance souveraine dont ceux-ci se prétendaient investis par Childéric.

Dans le gable qui surmonte la niche de saint Éleuthère se voit un ange posé sur un nuage, dont la main droite, respectueusement enveloppée d'une draperie, tient actuellement une petite croix toute moderne, tandis que le bras gauche est ramené devant lui comme pour soutenir un objet dans le creux de la main.

Des cavités pratiquées aux angles sous le pignon, sortent deux plus petites figurines d'anges, dont l'une présente une couronne et l'autre une palme toute moderne que tient une main en plâtre.

Il nous reste à faire connaître les personnages des versants du toit avec leurs inscriptions ; nous suivrons le même ordre que pour les murs.

La figure de l'Église se présente d'abord du côté droit du Christ. C'est une reine voilée et couronnée, arborant fièrement une croix hastée, étendant, d'une main respectueuse, le calice qui doit recevoir le sang rédempteur. Voici ce qu'on lit au pourtour de l'arcade qui l'abrite :

✠ PRESIDET · ECCLESIA · CRISTI · RELEVATA · CRVORE.

Marie et l'ange Gabriël, tournés l'un vers l'autre, occupent les deux arcatures suivantes. La première, voilée, chaussée, couverte d'un manteau sur sa longue robe, tient de la main gauche un livre, et la main droite levée et ouverte. L'ange, pieds nus, semble faire un pas vers elle. Il est à remarquer qu'il est dépourvu d'ailes, ainsi que tous les anges de la châsse. Il tient un rameau de sa droite levée, et dans sa gauche, une banderole portant en nielle la salutation suivante :

✠ AVE · MARIA · GRATIA · PLENA · DOMINVS · TECVM.

1. Decamps, *Bull. de la Soc. hist. de Tournai*, tome I. — Didron, *Ann. archéolog.*, tome XIII, p. 57. — Dehaisnes, *Hist. de l'Art avant le XVe siècle*, etc. — Chan. Didiot et chan. Huguet, *Semaine religieuse de Tournai*, n^os du 5 mars et suiv. 1887. — Cloquet et Huguet, *ibid.*, 9 et 16 février 1889.

A l'intrados de la double arcade qui renferme cette scène de l'Annonciation se déroulent les paroles complètes de la salutation angélique :

✠ AVE · MARIA · GRATIA · PLENA · DOMINVS · TECVM · BENEDICTA · TV · IN · MVLIERIBVS · ET · BENEDICTVS · FRVCTVS · VENTRIS · TVI.

Le Précurseur occupe la dernière arcature. Sa droite, à l'index levé, semble commander l'attention et annoncer le Messie, figuré par l'agneau symbolique, que, de la gauche, il porte dans un disque, équivalant à une gloire. Son manteau couvre en partie un vêtement fait d'une peau de bête. Au-dessus de sa majestueuse figure on lit les paroles suivantes :

✠ SANCTVS · IOHANNES · BAPTISTA · ET · MARTIR.

Sur l'autre versant on voit d'abord la figure symbolique de la Synagogue, faisant pendant à celle de l'Église, dans une attitude tout inverse. Elle se détourne avec affectation du Sauveur, dont elle rejette le précieux sang en renversant le calice qu'elle tient à la main droite. Son étendard se brise à sa gauche, et la couronne royale tombe de sa tête entourée du bandeau qui couvre ses yeux. L'inscription suivante commente ce symbolisme expressif :

✠ COECA · RVENS · SYNAGOGA · PERIT · FRVSTRATVR · HONORE.

Saint Philippe se tient debout dans la travée suivante, une main sur la poitrine et tenant la lance de l'autre. Saint Mathias et saint Thomas viennent ensuite, ayant l'un et l'autre un livre d'une main et faisant tous deux un geste d'exhortation. Au-dessus de ces trois personnages, on lit les textes suivants :

✠ SANCTVS · PELIPE · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ SANCTVS · MATEAS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.
✠ SANCTVS · THOMAS · APOSTOLVS · ET · MARTIR.

On le voit, sur la châsse ne figurent que onze apôtres, en y comprenant saint Paul, Jude et Simon font défaut ; pourtant, chose curieuse, au revers de l'émail de la bande supérieure, entre la crête du faîte et la statuette de saint Philippe, se lit le nom de saint Simon, gravé en onciales.

La châsse porte des traces évidentes de remaniements. Les personnages placés dans le toit sont mal à l'aise sous leurs niches, le terrain qui les porte fait une saillie brutale en dehors du plan de l'arcade, et il paraît évident que dans l'œuvre primitive ils ont dû être placés dans une position plus enfoncée et plus abaissée. Sont-ils contemporains des apôtres de l'étage inférieur ? Ce qui tend à le prouver, c'est que, sur l'avers des plaques dorées qui les enserrent et servent de fond aux niches, nous avons lu les inscriptions reproduites ci-après, tracées par l'orfèvre avec le burin comme marques de repère, inscriptions qui sont parfaitement

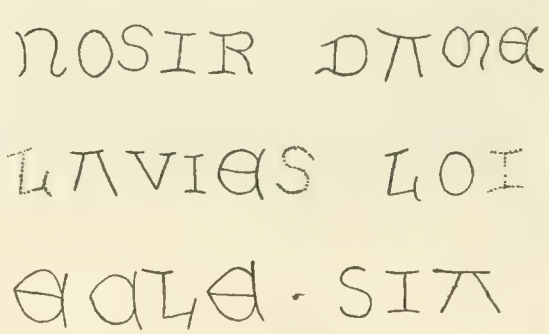
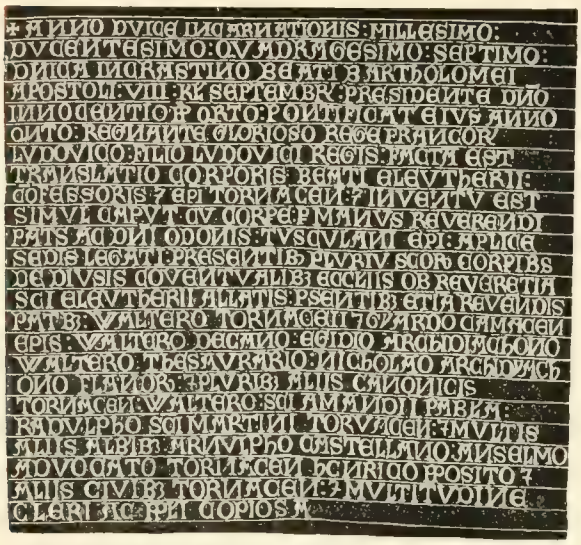


Fig. VIII.

conformes, comme caractères, au texte du procès-verbal gravé dans le plomb au XIIIe siècle, retrouvé dans la châsse.

Ce procès-verbal, dont nous avons fait l'estampage reproduit ici en fac-simile, comprend une partie principale conforme au texte écrit sur parchemin qui a été trouvé avec les reliques insignes sous le couvert des sceaux, et en outre, une sorte de *post-scriptum*, assez instructif, qui fait connaître

les reliques présentes à la fête solennelle de la déposition du corps de saint Eleuthère dans la châsse.



Recto.

Verso.

Fig. IX. — Plaque en plomb portant, gravé en creux, le procès-verbal de la déposition des reliques faite en 1247.

Une plaque pareille a été placée le 19 fév. 1889 dans la châsse, avant de la refermer de nouveau pour des siècles, en voici le fac-simile.

L. Cloquet.

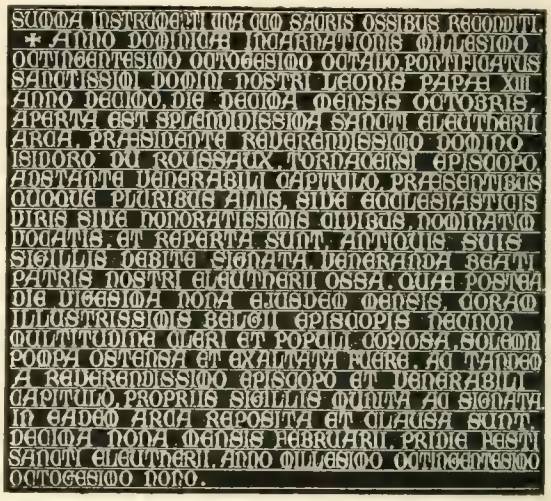


Fig. X. — Plaque portant le procès-verbal de la déposition des reliques faite en 1889 (1).

Fig. XI. — Éléments des crétages des niches.

1. A la 5e ligne, 2e mot, au lieu de DECIMO, lisez VN DECIMO.

La restauration des Églises dans le Nord de l'Allemagne.

SOUS ce titre Monsieur Arthur George Hill, membre de la Société des Antiquaires de Londres, fait à notre *Revue* l'honneur de lui adresser la communication suivante que nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs. Elle lui est inspirée par le récit que nous avons publié de « l'Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Nord de l'Allemagne ». Dans la forme un peu vive que leur a donnée notre honorable correspondant, ses remarques touchent à la question complexe de la restauration des églises. Celle-ci a passionné dans des sens opposés les architectes et les archéologues, animés les uns et les autres de bonnes intentions, en poussant à la restauration, ou à un travail qu'ils croyaient pouvoir appeler de ce nom, de nos anciens monuments. Comme M. Hill fait en quelque sorte appel à notre *Revue* pour l'aider à diriger l'opinion publique dans un sens conservateur pour les monuments du passé, il nous permettra d'ajouter à ses observations les réflexions que celles-ci nous suggèrent.

J'AI lu avec intérêt le récit de l'Excursion de la Société de Saint-Thomas et Saint-Luc dans les villes et de ses études dans les églises du Nord de l'Allemagne. En qualité d'antiquaire et d'ecclésiologue anglais qui connaît bien les lieux visités par la Société, j'espère que vous me pardonnerez si j'appelle votre attention sur les tristes résultats de « la restauration » en Angleterre aussi bien qu'en Allemagne.

Je suis vraiment désolé d'apprendre que la noble église de Saint-George à Wismar se trouve actuellement dans cette crise de restauration. Quand je l'ai vue, il y a cinq ans, elle était intacte et parfaite, un véritable musée d'objets d'art religieux, car l'édifice dans ses changements et ses additions montrait clairement tous les traits intéressants de son histoire dans le passé. Il n'y a pas de doute que la restauration le réduira à la même condition où l'on voit la cathédrale de Schwerin et les autres églises des environs qui ont subi le même sort. Ces édifices ont perdu toute trace de leur antiquité, et sont aujourd'hui sans intérêt en qualité d'églises anciennes.

On en a gratté les murs de l'intérieur ; on les a rendus d'un rouge intolérable, les jointures des briques étant marquées par des lignes peintes.

Tout l'ameublement et les autres objets sacrés qui, dans la pensée du restaurateur, ne sont pas de « bon goût » (c'est-à-dire tout ce qui n'est pas gothique) ont été enlevés et souvent détruits : enfin tout ce qui était mobile a été changé.

C'est là l'histoire hélas! d'autres restaurations innombrables partout dans les pays du continent et c'est la faute de ceux qui essaient de remettre l'église à restaurer dans la condition où elle était à quelque date supposée. Le restaurateur ne voit pas qu'il se propose une impossibilité, et que même s'il était possible d'atteindre le but qu'il se propose, il n'en résulterait que l'oblitération de toutes les traces de l'histoire de l'église.

Où le restaurateur prend-il ses droits de détruire les œuvres du XVIIe ou du XVIIIe siècle plutôt que ceux du XIIIe ou du XIVe ? Cependant il croit qu'il a rendu service à l'art et à la religion en dépouillant un ancien édifice des accroissements et des modifications apportées par ces derniers siècles.

La Marienkirche à Lübeck est un bel exemple d'église qui n'a pas été touchée par le restaurateur. L'antiquaire passe volontiers des heures à admirer la richesse de ses trésors d'art de toutes les dates, et il peut, sans difficulté, tracer l'histoire de l'édifice à travers tous les changements de mœurs, de coutumes, de l'art et de la science. Ce plaisir est-il possible en parcourant une église tout récemment sortie des mains du restaurateur ? Non : sa main impitoyable a tout changé au point que le *genius loci* a disparu pour toujours, l'histoire en est détruite.

Observons la cathédrale de Münster. Son noble jubé du XVe siècle a été détruit pour montrer une « vista » dans l'intérieur de l'église et les murs ont été entièrement couverts de décorations colorées à la destruction complète de tout l'ancien coloris.

Dans le Nord de l'Europe, la cathédrale de Bois-le-Duc en Hollande a été dépouillée du plus noble jubé de la Renaissance, parce que ce jubé n'était pas gothique. De pareils vandalismes ont été pratiqués

à Hildesheim, et partout en Allemagne. On est vraiment rempli de tristesse en entrant dans la cathédrale de Ratzebourg. La restauration en est tellement malheureuse ! L'intérieur de cette très ancienne église est si changé qu'à peine on le reconnaît.

Tout le monde qui voyage en France doit remarquer les ravages accomplis parmi les plus beaux trésors de l'architecture par M. Viollet-le-Duc. Quelques-unes des principales cathédrales, comme celles de Laon, de Soissons ; les églises à Caen, à Séez et ailleurs dans le Nord, ont été grattées complètement dans l'intérieur pour leur donner l'apparence d'édifices sortis tout récemment des mains du constructeur. Le dessin est la seule chose qui nous reste pour en démontrer l'antiquité. Mais ce n'est pas tout : afin de produire le résultat désiré, on a démoli des chapelles entières et d'autres constructions d'une date plus récente comme à Sens et à Séez, où les démolitions les plus navrantes ont eu lieu.

Dans le Sud le grattement des églises dont la valeur est historique, comme à celle de Saint-Trophime à Arles, est pénible à contempler, et plusieurs des plus nobles édifices en Provence et ses environs ont été dépouillés de la même façon. Comme m'a dit, il y a peu de jours, un de nos plus illustres archéologues anglais, « bientôt il ne nous restera rien ».

La restauration en Angleterre a été assez désastreuse, mais qui aura comparé les bâtiments restaurés dans les Iles Britanniques avec ceux du continent, verra que le mal qu'on y a accompli n'est pas si grand que celui qu'on a fait dans d'autres pays.

Une forte réaction conservatrice a déjà commencé en Angleterre qui ne s'est pas encore répandue sur le continent.

J'écris cette lettre espérant que les nombreux lecteurs de votre *Revue* voudront bien considérer cette question qui est une des plus importantes aujourd'hui pour l'archéologie.

Tôt ou tard on reconnaîtra universellement que pendant plusieurs années un zèle trompeur a détruit, avec persistance, l'histoire et tous les souvenirs historiques des plus beaux monuments de l'antiquité. Jusqu'à présent même le dégât est énorme et irréparable.

Tâchons cependant dans nos journaux archéologiques et par tous les moyens possibles, de conserver ce qui nous reste, et de changer l'opinion publique à ce sujet, il est l'un des plus importants pour ce siècle et pour ceux qui suivront.

Arthur George Hill,
Membre de la Société des Antiquaires de Londres.

Londres, janvier 1889.

Il faut considérer sous plus d'un point de vue les monuments de notre civilisation chrétienne, érigés par le moyen âge. S'il s'agissait simplement de l'intérêt historique, archéologique ou pittoresque que ces monuments inspirent, — si même il convenait de n'y voir que des modèles précieux pour la formation d'une génération nouvelle d'architectes et d'artistes de toute catégorie, aspirant à créer à leur tour, en reprenant les traditions et les principes des anciens maîtres d'œuvres, — il vaudrait mieux peut-être ne pas toucher à nos monuments anciens. L'artiste et l'archéologue les étudierait aussi longtemps qu'il les verrait debout. On les abandonnerait au surplus à l'action du temps, sauf à en recueillir les débris avec respect, lorsque la bâtisse ne tiendrait plus. On mettrait les fragments des ruines dans les musées afin de les soustraire à une destruction complète. Enfin, on en userait avec les monuments de l'architecture comme on agit avec les anciennes pièces d'orfèvrerie, les travaux en métal, les fragments de la statuaire, de la peinture et ces mille objets de curiosité qui, par leur dimension, peuvent facilement trouver place dans les musées, ces nécropoles de l'art. — Une fois déposés et classés, on se garde bien de toucher à ces débris précieux, soit pour les réparer, les compléter ou les «restaurer». On les laisse tels qu'on les a reçus, et, en effet, toute tentative de raccommodage ou de rénovation, compromettrait la valeur de l'objet aux yeux du connaisseur. Il n'est pas permis de faire suspecter leur authenticité ; c'est leur intégrité qui les fera admettre comme « documents » de l'époque qui y a laissé son empreinte.

Si donc les monuments de l'architecture n'admettaient que ce seul point de vue, nous serions très disposé à les voir traiter avec le même abandon mêlé d'égards, le même soin pour les maintenir dans la pureté de leur origine. Mais les anciens édifices, et nos églises surtout, ne peuvent être conservés seulement à titre d'objets d'art et de curiosité. Malheureusement pour l'intérêt archéologique qui s'attache à ces anciens monuments, il faut les considérer à un point de vue particulier. Depuis leur construction ces édifices ont une vie qui leur est propre, ou si l'on aime mieux, ils sont si intimement liés à la vie des générations qui se succèdent et qu'ils abritent, que leur intégrité première ne peut manquer d'en

souffrir. Tout change, se modifie et se transforme là où la vie existe. Il se trouve donc que chaque génération laisse son empreinte sur les édifices du culte ou les constructions profanes du moyen âge, et M. Hill, dans l'intérêt de la valeur historique des monuments, attache, non sans raison, grand prix à ce que cette empreinte ne soit pas effacée.

Mais, dans un monument qui reste en usage, l'application de ce principe, ou si l'on aime mieux, les égards que l'on doit à des considérations de cette nature, ne laisse pas que de soulever des difficultés nombreuses, parfois insurmontables. A mesure que les siècles se succèdent, le goût change, se transforme. A une époque d'inspiration véritable, d'épanouissement et de goût épuré, succèdent des périodes de lassitude, de décadence, de caprice, d'inintelligence des formes de l'art et des principes de la construction. Cependant chacune de ces périodes prétend avoir le droit d'user du monument comme elle l'entend. Elle veut s'établir en maîtresse dans l'édifice, supprimer, changer, ajouter ce qui lui convient ; elle croit avoir le droit d'y laisser l'empreinte du goût et des besoins qui lui sont propres. Souvent on a confié aux architectes du XVIIIe siècle, le monument bâti au XIIe ou au XIIIe. L'architecte chargé de l'œuvre, en a usé à sa guise, et tout en travaillant dans le courant du goût de son temps, il a pu croire en toute sincérité que le monument lui appartenait, à peu près comme le malade est la chose du médecin.

Aussi, malgré l'esprit de conservation qui anime l'honorable membre de la Société des Antiquaires de Londres,—esprit que nous approuvons de tout point dans son principe,— il conviendra qu'à partir de la Renaissance, mais particulièrement au XVIIe et au XVIIIe siècle, la mode ou si l'on préfère le goût dominant alors, a porté Messieurs les architectes à se mettre singulièrement à l'aise avec les monuments des époques antérieures; je ne suis pas bien convaincu que les hommes qui ont traité avec un laisser-aller souverain les œuvres de leurs prédécesseurs, auront quelque droit de se plaindre si, à leur tour, leurs successeurs agissaient avec la même absence d'égards, pour les travaux qu'ils ont exécutés dans les monuments dont ils ont méconnu les beautés, et souvent même compromis la durée, n'ayant pas compris les lois de leur construction.

Il est donc impossible de conserver tout ce que les siècles ont pu introduire même dans les églises, c'est-à-dire dans les monuments dont la destination a changé le moins, et qui aujourd'hui encore, sont affectés à l'usage auquel ils ont été consacrés dès leur fondation. Mais même dans ce cas, que de changements auxquels il est impossible de ne pas avoir égard ! que de considérations dont il convient de tenir compte !

On entend assez souvent dire « telle église est un véritable musée » et aux yeux de certains archéologues et de bien des gens du monde, cette phrase implique le dernier mot de l'éloge que l'on peut faire d'une église ancienne. A notre sens, l'église reste toujours une église, c'est-à-dire une maison de prière, un temple élevé à la gloire du Dieu vivant, un lieu d'édification et de recueillement pour l'âme. Tout objet qui, dans une église encore en usage pour le culte, peut froisser les sentiments de cette nature, doit être éloigné, quel que soit l'intérêt qui peut s'attacher à son antiquité ou à la curiosité qu'il inspire ; les musées sont faits pour le recueillir. Dans l'église tout doit servir à nous édifier, à élever nos âmes, même au-dessus des sphères de l'archéologie et de la curiosité de l'antiquaire. L'art assurément doit aider le fidèle à tenir son esprit sur ces hauteurs ; il le peut efficacement et j'ajouterai qu'il n'y perd rien.

L'église doit aussi être appropriée au rituel du culte qui s'y célèbre. Plus le monument sera conforme à sa destination sous ce rapport, et mieux il répondra aux conditions de la beauté qui lui est propre. Dans les anciens monuments on devra bien parfois faire quelques sacrifices, même aux principes conservateurs de l'archéologie. Notre correspondant nous permettra de citer à cet égard un exemple qu'il met lui-même sous notre plume. « La Marienkirche à Lubeck, dit-il, est un bel exemple d'église qui n'a pas été touchée par le restaurateur. L'antiquaire passe volontiers des heures à admirer la richesse de ses trésors d'art de toutes les dates, et il peut sans difficultés tracer l'histoire de l'édifice à travers tous les changements de mœurs, de coutumes, de l'art et de la science. »

Nous concédons volontiers qu'il y a plaisir à étudier un monument encore si riche en œuvres d'art de toute nature. Comme M. Hill nous y avons puisé des enseignements d'un haut intérêt

et passé des heures délicieuses dans l'intimité des monuments nombreux qui s'y trouvent. Mais il nous permettra de ne plus être de son avis lorsqu'il dit que cette église « n'a pas été touchée par le restaurateur ». Encore moins pourra-t-il nous persuader que ceux qui ont eu à diriger et à disposer du monument depuis les trois derniers siècles, ne se sont pas cru le droit de déplacer, de renouveler et même de détruire les œuvres des siècles antérieurs. Nous allons indiquer quelques faits :

On a remplacé par un très lourd et assez laid retable, commandé en 1697 à Th. Quellinus d'Anvers, un charmant retable du commencement du XVe siècle, dont les sculptures d'encadrement et d'ornementation, d'un style excellent et d'une délicatesse presque métallique ont été réfugiées dans une ancienne sacristie. Quant aux statues et aux groupes,— en métal précieux à ce qu'il paraît, — ils ont été détruits.

Tous les autels latéraux, la plupart adossés autrefois aux colonnes, ont été démembrés ; les diptyques et les polyptyques qui leur servaient de retable ont été appendus au mur, où franchement, ils font assez piètre figure. En revanche, on a encombré les nefs de bancs fermés de l'effet le plus détestable. Les colonnes ont été garnies de lourdes épitaphes qui brisent les lignes de l'architecture.

Les stalles du chœur ont été éloignées. Les fonts baptismaux, mis en avant des orgues et exhaussés au milieu de la grande nef, ne sont plus à leur place liturgique. La danse macabre de la *Beicht-Kapelle* a été complètement repeinte dans la première année du XVIIIe siècle, et on a remplacé par des vers en allemand moderne, les légendes si curieuses en vieux allemand qui se trouvaient sous les peintures originales. On a enlevé du pavement de l'église les lames gravées en cuivre placées sur les tombeaux de ceux dont elles doivent évoquer le souvenir en sollicitant des prières, pour les fixer au mur comme des affiches.

Dans la chapelle de la Sainte-Vierge on a placé dans les baies des fenêtres les vitraux provenant de la *Burg-Kapelle*, non sans leur faire quelque violence.

Toute la statuaire polychromée a été enlevée de l'église ; — une série de figures d'apôtres dénotant un véritable talent chez l'imagier qui les a taillées et peintes, est aujourd'hui remisée dans le musée de la *Katharinenkirche*.

Les hauts-reliefs représentant quatre scènes de la Passion du Christ sculptées en pierre ont été restaurés assez maladroitement, et les traces de couleur restées dans les creux des draperies prouvent qu'ils ont été grattés impitoyablement, etc., etc.

Est-ce à dire que nous voulions traduire devant l'opinion publique les restaurateurs anciens et modernes de l'église Sainte-Marie, et leur appliquant les principes énoncés par notre correspondant, les déclarer coupables du crime de lèse-archéologie ? Non, sans doute, telle n'est pas notre intention, nous avons seulement voulu démontrer qu'en matière de restauration on ne saurait guère établir des principes inflexibles, et que, si ceux-ci devaient prévaloir en toutes circonstances, l'exemple cité par M. Hill n'est pas probant. En tout état de cause on ne peut dire de l'église Sainte-Marie de Lubeck « qu'elle n'a pas été touchée par le restaurateur ».

Je suis le premier à rendre justice à l'esprit conservateur qui a présidé en général à la direction des travaux dans cette église, au respect des œuvres d'art, qui, à la grande joie de l'archéologue et du chrétien, s'y trouvent si nombreuses. J'ajouterai que les suppressions et les modifications que l'antiquaire peut regretter, sont en grande partie la conséquence de la Réforme. L'église ayant cessé d'être affectée au culte catholique, le protestantisme s'y est établi, animé d'ailleurs d'un esprit de tolérance véritablement éclairé ; il en a écarté les dispositions qui le gênaient et l'a appropriée au culte luthérien. Cela est logique et aucun homme raisonnable, si conservateur qu'il soit dans ses principes archéologiques, ne pourra soulever à cet égard des critiques fondées. Mais sans aucun doute, l'honorable membre de la Société des Antiquaires de Londres lui-même ne trouverait pas mauvais, — cette même église redevenant un jour temple catholique, — que le premier soin des nouveaux occupants fût de faire un auto-da-fé de tous les bancs qui encombrent les nefs d'une manière si désagréable, d'envoyer au musée de Sainte-Catherine les portraits de Luther et des grands promoteurs de la Réforme que l'on trouve

dans la sacristie de l'église, et — surtout, si l'église redevenait collégiale,—de reconstituer de nouveau bonne partie des autels démembrés et dont les panneaux des retables sont suspendus aux parois de cette riche église. Ce seraient là simplement des actes de réparation à tout prendre, et l'art probablement n'y perdrait rien. Cependant, ne serait-ce pas effacer dans ce monument remarquable à tant de titres, les traces d'une époque historique importante, et qui pendant une série de siècles a singulièrement modifié la destination de l'édifice ?

Dans la restauration d'un monument il est donc impossible de ne pas tenir compte de sa destination, des services auxquels il est affecté. Il faut aussi quelquefois toucher à des portions de l'édifice bien intéressantes, bien dignes de notre respect, parce qu'une réfection partielle est devenue nécessaire, et qu'il faut assurer la durée du monument lui-même. Ce sont là des nécessités pénibles que l'archéologue peut regretter, mais que l'architecte restaurateur doit subir.

Sous les bénéfices de ces réserves, nous conviendrons avec M. Hill, que des restaurations qui, dans leur direction, paraissent trop radicales, ont été faites dans beaucoup d'églises du Nord de l'Allemagne. Nous en avons signalé nous-même à Wismar, à Quedlinbourg. Notre correspondant, à son tour, signale celle de Schwerin, de Ratzebourg, etc. Pour nous, qui voyions une partie de ces églises pour la première fois, il nous était difficile de savoir dans quelle mesure ces travaux de réparation ou de rénovation étaient nécessaires, et, c'est bien le cas dans le doute, de s'abstenir de critiques qui pourraient ne pas être motivées de tout point. Nous avons préféré agir comme M. Hill l'a fait à Sainte-Marie de Lubeck, nous réjouir hautement à la vue de ce qui avait été conservé, tout en regrettant à part nous, ce qui pouvait avoir été altéré, écarté ou détruit, par un zèle intempestif. Nous avons donc préféré laisser le bénéfice de nos doutes à ces sortes de restaurations.

M. Hill a vu ces monuments dans leur état antérieur. Nous sommes très enclin à admettre le bien fondé de critiques formulées avec une vivacité qui prouve combien l'auteur de la notice que l'on vient de lire est plus disposé à ménager les monuments que les architectes qui ont pris à tâche de les restaurer. D'accord avec lui sur certains principes généraux d'une bonne restauration, la sévérité même de ses jugements nous inspire des réserves que nous tenons à formuler.

Si, assurément l'on peut regretter dans plusieurs des monuments du Nord, des excès de zèle en matière de restauration, le voyageur impartial constatera d'un autre côté qu'il est bien peu de régions de l'Europe, où, grâce à un esprit réellement conservateur, on ait tant de monuments curieux et instructifs à étudier. Nous avons fait ressortir que, dans aucune contrée peut-être, il n'existe encore autant d'anciens retables sculptés, dorés et peints, capables de nous donner une idée de ce qu'était autrefois la splendeur intérieure de nos temples catholiques, la beauté et la richesse de leur décor, la piété des artistes, la religieuse sollicitude des fidèles pour les tabernacles ! Ici même, il n'y a pas seulement à reconnaître l'esprit conservateur des populations qui en ont la garde, il faut même rendre justice à la piété, et à la fois à la discrétion avec laquelle les restaurations de ces retables ont été faites lorsqu'elles étaient devenues nécessaires. Nous avons examiné avec grand soin la plupart de ces retables; je ne vois rien à objecter à l'entretien et à l'état de conservation du joli retable sculpté en pierre, avec des volets peints de la *Bromserkapelle* de l'église Saint-Jacques à Lubeck. Le grand retable de Memling dans la cathédrale de la même ville, semble dans un état entièrement satisfaisant. Le magnifique retable de Borman à l'église Sainte-Catherine de Gustrow a été soumis à une restauration récente ; ce travail délicat a été fait avec une discrétion et un soin parfaits; le retable de l'autel majeur de la cathédrale, dans la même ville, se trouve également dans des conditions qui ne donnent pas prise à la critique la plus sévère. Les soins dont ces monuments sont l'objet en général les a conservés dans un état infiniment plus satisfaisant que celui où se trouvent des monuments de même nature dans d'autres contrées. Que sont devenus la plupart des retables qui ornaient autrefois les églises de Belgique, pour citer un pays catholique? Ce qui a échappé aux atteintes de la révolution du goût amené par la Renaissance a succombé aux déchaînements violents

de la Révolution philosophique et religieuse du siècle dernier. Quant aux rares exemplaires sauvés de ce dernier naufrage, ils ne sont guère sortis des restaurations entreprises depuis une trentaine d'années que dénaturés, amoindris, souvent privés de leurs dorures et de leur décoration peinte, à peine reconnaissables.

M. Hill nous annonce qu'une forte réaction dans un sens conservateur a commencé en Angleterre,et il fait des vœux pour qu'un mouvement semblable s'étende aux pays du continent. Nous y aiderons volontiers et nous convenons avec lui que la réaction dont il parle est moins nécessaire dans sa patrie que les autres pays de l'Europe. Il suffit de visiter quelques monuments en Angleterre et notamment ses grandes cathédrales pour se convaincre que les compatriotes de notre correspondant ont autant de respect pour les ruines accumulées par la réforme de Henri VIII et par la passion des puritains, que pour les monuments qui leur ont échappé. Rien ne transporte le visiteur en pleine poésie du passé comme l'entourage et les abords de ces grandes églises, souvent à la fois cathédrales et abbatiales, plantés d'arbres séculaires qui projettent leur ombre tantôt sur les portes monumentales donnant accès aux lieux réguliers, tantôt sur les arceaux de cloîtres qu'on laisse s'écrouler en paix ! Si la porte de l'église du Christ de Canterbury, les arcades du cloître de Winchester et son porche, si même la monumentale Saint-Ethelbert Gate de Norwich se trouvaient sur le continent, il est probable que par amour de la régularité et de l'ordre, ces intéressants restes auraient disparu sous la pioche et le cordeau communal.

Il y a près d'un demi-siècle, un des hommes les plus distingués qui aient consacré leur plume aux études archéologiques, pouvait écrire ces lignes : « Il n'y a qu'en Angleterre où l'on rencontre des édifices religieux qui, dépouillés depuis trois cents ans d'une partie de leur destination première, ne subsistent qu'à titre d'objets d'art et de curiosité. C'est là ce qui explique leur étonnante conservation ; car il en est des monuments comme de toute chose en ce monde, rien ne les use comme de s'en servir. L'usage est un genre de vandalisme lent, insensible, inaperçu, qui ruine et détériore presque autant qu'une brutale dévastation [1]. »

C'est pour cette raison en partie que l'état de conservation de l'ancien mobilier des églises passées aux mains du protestantisme est souvent plus satisfaisant que celui des églises demeurées catholiques. Il y a dans ces dernières un culte quotidien, une vie qui, commençant de grand matin ne finit qu'avec la soirée, vie qui use et qui porte naturellement aux transformations, car rien ne ressemble plus à la mort que l'immobilité.

Quoi qu'il en soit, tout mouvement qui portera au respect et à la conservation de nos anciens monuments trouvera un appui en nous. Cependant, pour presque tous les pays de l'Europe, ce mouvement arrive bien tard. La plupart de nos édifices religieux ou historiques ont passé par la crise de restauration que signale notre correspondant, et la polémique souvent ardente qui s'est engagée autour d'eux pendant plus d'un quart de siècle a beaucoup perdu de son acuité. Le combat aujourd'hui finit faute de combattants. Naguère cependant nous signalions encore une polémique violente qui s'est élevée à propos de la restauration de l'un des plus beaux et des plus historiques monuments de la France « l'abbaye du mont Saint-Michel au péril de la mer ». Mais cette controverse dont les éclats ont retenti jusqu'à la chambre pendant la discussion du budget des Beaux-Arts, et qui a écarté de la direction des travaux de restauration un homme de talent notoire relève-t-elle bien de l'archéologie ? — Il est permis d'en douter. On n'en est plus en France aux luttes fièvreuses qu'engendrait la néfaste restauration de l'abbaye de Saint-Denis et d'autres monuments qu'alors on commençait par démolir pour mettre une sorte de copie à leur place.

Nous pourrions étendre nos observations. Nous préférons les résumer. Comme on l'a dit, la restauration des monuments du passé telle qu'elle a été comprise dans notre siècle est une conception toute nouvelle. C'est l'hommage d'une époque d'éclectisme et de science rendu à des siècles de foi et d'inspiration. Après une longue période d'inintelligence artistique et de dégéné-

1. *Étude sur les Beaux-Arts. Essais d'archéologie*, etc., par L. Vitet, Paris, Charpentier, 1847. Tom. II, p. 147.

rescence aboutissant à d'incalculables ruines, c'est la réaction parfois tardive, souvent excessive de la vérité et de la justice. Les restaurations, au point de vue archéologique, ont sans doute fait beaucoup de mal; au point de vue de la pratique des arts elles ont fait incontestablement du bien, en rétablissant des chantiers de travailleurs aux pieds de nos vieilles églises, en ressuscitant tant de merveilleuses industries d'art tombées dans l'oubli faute de travail, faute de modèle, faute d'initiation.

Il sera toujours difficile de tracer des règles absolues en matière de restauration, par la raison que dans un travail de cette nature, les difficultés et les problèmes varient à l'infini. La restauration d'un monument du moyen âge restera avant tout, affaire de science archéologique, de tact, d'intelligence et d'abnégation. Nous sommes d'accord avec notre correspondant pour reconnaître que la meilleure restauration d'un édifice est celle où l'on s'apercevra le moins du travail de l'architecte restaurateur. Dans l'article de son *Dictionnaire de l'architecture française*, que Viollet-le-Duc consacre à cet objet, il trace mieux les principes et les règles à suivre, qu'il ne les a observées pratiquement lui-même, dans les trop nombreux monuments soumis à sa direction, et dont il ne suivait les travaux que de loin en loin, souvent même seulement à distance. Son système archéologique, dont M. Anthyme Saint-Paul a très bien fait ressortir les erreurs et les dangers, devait aussi le conduire à des conclusions pratiques souvent regrettables. Le scepticisme religieux et le dédain de cet artiste, si savant et si perspicace à tant d'égards, pour le symbolisme et l'iconographie du moyen âge, devaient aussi le rendre aveugle ou indifférent à bien des indications précieuses fournies par les monuments dont les travaux de réparation lui étaient confiés. Aussi l'avons-nous entendu traiter, avec une plus grande sévérité encore que n'en montre M. Hill, par des archéologues français, notamment par Raymond Bordeaux, qui par son *Traité de la réparation des églises* a certainement rendu d'incontestables services non seulement aux architectes, mais à tous ceux qui portent intérêt à la conservation de nos monuments.

Nous n'avons pas l'intention de suivre notre correspondant dans les différents pays où il signale les écarts de restaurations trop radicales, et notamment en France ; ce genre d'examen nous conduirait trop loin et ne paraît, pour le moment, ni opportun, ni même utile. Mais il nous est impossible de nous associer à ses sévérités, en ce qui concerne la cathédrale de Laon. C'est, à la vérité, seulement il y a peu d'années, que nous avons visité cette église, que, à juste titre, de Caumont appelait « une œuvre de génie » ; nous sommes donc incompétent pour établir une comparaison entre l'état du monument avant la restauration et après celle-ci. Cette restauration au surplus est loin d'être achevée, à l'heure qu'il est. Mais l'impression qui nous est restée de notre visite, faite en compagnie d'archéologues et d'architectes, — parmi lesquels il y en a qui sont généralement peu disposés à se montrer indulgents à l'endroit des restaurations, — est que l'œuvre entreprise par M. Boeswilwald, est des mieux dirigées. Je ne connais pas de monument dont les travaux soient conduits avec plus de conscience, de soin et de tact. J'admets volontiers que, dans les ébrasements des portails, pour citer un détail, en remettant des têtes aux statues acéphales, en restituant des membres brisés et replaçant des tronçons de figures, on ait fait disparaître les lésions que la hache révolutionnaire, ou plutôt le marteau du vandale toujours heureux de détruire, ont infligées au frontispice de ce noble monument. C'est, nous en conviendrons volontiers, effacer une des pages les plus douloureuses de son histoire ; c'est faire disparaître la trace des hauts faits de l'esprit philosophique du XVIIIe siècle sur un de ces grands « mystères en pierre » les plus dignes d'attirer ses fureurs dévastatrices. Nous en conviendrons volontiers ; mais l'antiquaire des siècles futurs pourra lire dans les soudures des membres de ces figures brisées autrefois, ce que notre siècle a eu d'esprit réparateur, de science archéologique et enfin d'admiration pour des édifices qu'il apprendra à imiter en cherchant à les restituer à leur état primitif.

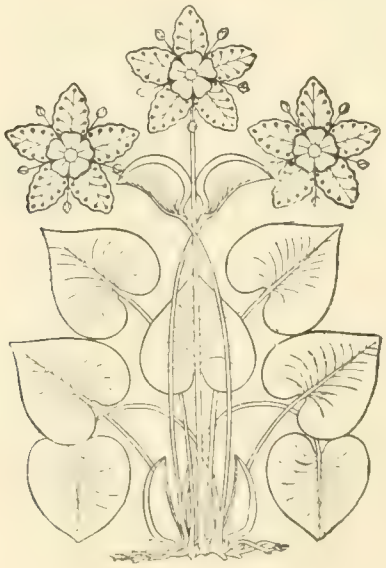
Est-ce à dire que nous soyons partisans de la remise à neuf des monuments du moyen âge ? Assurément non. Comme M. A. G. Hill nous avons horreur de voir grimer, en quelque sorte sous le fard moderne, leur antique et vénérable figure. Nous nous joignons volontiers à lui pour dénoncer les regrettables pratiques, qui consistent à gratter

les monuments à l'intérieur, et même hélas ! à les écorcher à l'extérieur, enlevant ainsi aux pierres, — avec la patine du temps, avec les signes lapidaires qui s'y trouvent parfois, avec la coloration chaude et variée, que les siècles seuls peuvent donner, — encore la croûte solidifiée par l'eau de carrière qui a donné à ces pierres une dureté et une force détruites pour toujours par ces opérations néfastes. Nous condamnons d'une manière absolue ces attentats contre les dispositions intérieures, comme la démolition du jubé de la cathédrale de Munster ; nous avons vu l'église avant, et hélas ! aussi après l'accomplissement de cet acte de vandalisme, longtemps prémédité et longtemps combattu. Nous avons pu en constater l'effet misérable, et l'on nous assure qu'il est regretté déjà par ceux-là mêmes qui s'en sont rendus coupables. Nous espérons bien ne voir enlever jamais, ni le jubé de N.-D. de l'Épine en France, ni le jubé en style de la Renaissance de l'ancienne collégiale de Walcourt, bien que ni l'un ni l'autre de ces jubés ne soit l'œuvre de l'architecte primitif du monument où ils se trouvent.

Nous avouons ne pas connaître à Hildesheim de jubé qui aurait été démoli ; cependant nous connaissons ses différentes églises depuis une vingtaine d'années, et nous les avons visitées tout récemment encore. Il n'y a là que le jubé de la cathédrale qui existe encore. Ce que l'on peut y blâmer à juste titre, c'est le peinturage polychrome dont on enduit en ce moment les ornements en stuc du siècle dernier ; mais nous avouons attacher médiocre importance à l'intégrité du décor rocaille suspendant ses festons et ses astragales sur les murs d'un monument du XIe siècle.

JULES HELBIG,

Membre de la Commission royale des monuments de Belgique, Associé correspondant de la Société des Antiquaires de France, etc.



Excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, dans le Nord de l'Allemagne. (3e article.) (V. 1re livr. 1889, p. 42.)

Goslar.

GOSLAR est l'une des villes qui ont joué le rôle le plus considérable dans l'histoire allemande au moyen âge. Fondée au Xe siècle, elle gagna rapidement de l'importance grâce aux mines d'argent que déjà du temps d'Othon I, on découvrit dans les environs immédiats. Elle était d'ailleurs la résidence favorite des empereurs de la maison de Saxe, et de celle des Saliens. Ils y établirent un palais dont les ruines grandioses ont été l'objet d'une reconstruction problématique dans les détails, comme le sont généralement ces entreprises architecturales. Mais la ville eut à subir de grands désastres ; Henri IV qui y est né en 1050, et qui devait mourir dans l'exil à Liége, en 1106, l'entraîna dans les malheurs qui affligèrent toute sa vie. Plus tard Goslar s'étant prononcée pour les Hohenstaufen, fut prise d'assaut par les troupes d'Othon IV, et, entièrement détruite en 1204, elle ne put se relever que vers la fin du XVe siècle. La ville possède aujourd'hui 17,000 habitants, mais ses maisons anciennes et ses églises semblent encore raconter son ancienne splendeur, de même que les grands espaces qui séparent quelquefois sans aucune construction ses monuments, et l'extrême irrégularité des rues, font soupçonner les malheurs qui ont frappé l'antique résidence impériale. La ville bâtie sur les déclivités Nord des montagnes du Harz, s'étend dans une vallée entourée de montagnes, offre des aspects pittoresques et ses environs sont renommés pour la beauté de leurs sites. La cathédrale — l'ancien *Dom* des empereurs — a été démolie au commencement de ce siècle, et Goslar n'a plus aucune église dont la masse monumentale et les flèches élevées forment pour ainsi dire groupe et s'impose à l'attention de l'archéologue. Mais, en arrivant de la gare, on s'aperçoit bientôt que la ville était défendue autrefois par une puissante enceinte; alors ses remparts étaient, comme Ilion, gardés par 200 tours. Il n'en reste debout qu'un petit nombre ; on en rencontre une très rapprochée de la station faisant sentinelle devant une église romane tout entourée d'arbustes en fleurs. Les vicissitudes du sort ont converti en restaurant l'antique barbacane et c'est dans les profondeurs de ses ébrasements que vont se loger les bourgeois de Goslar pour absorber leur chope de bière.

L'église romane qui se nomme la *Neu Werk Kirche*, autrefois conventuelle cistercienne, appartient aujourd'hui à une communauté religieuse protestante qui a pris à tâche de restaurer et d'entretenir avec grand soin le monument et de l'entourer d'une sorte de parc dont la clôture est en partie formée par les anciens remparts. C'est un fort joli exemple d'église d'architecture romane de la seconde moitié du XIIe siècle, assez régulière dans le plan géométral, mais agrémentée de quelques excentricités dans sa construction. C'est ainsi qu'une des colonnes adossées dans la grande nef aux piliers carrés, se détache vers le haut du massif dont elle fait partie par une forte courbure, dans laquelle le constructeur a fait passer un anneau en pierre de l'épaisseur de la colonne, à peu près. C'est là une fantaisie qui, sans rien ajouter à l'ornementation, est entièrement en dehors de la logique. L'ornementation extérieure de l'abside du chœur est également peu raisonnée ; ainsi on y remarque deux ordres de colonnes engagées qui sont superposées ; chapiteaux, fûts et bases couverts de décor sculpté et n'ayant d'autre objet que de donner un grand aspect de richesse à l'abside. L'église est cruciforme, divisée en trois nefs ; le chœur est terminé par une abside semi-circulaire et les basses-nefs par deux absidioles. Les arcades posent sur des piliers carrés avec colonnes engagées ; la nef principale est large avec voûtes à nervures, deux travées des basses-nefs répondant à une travée de la nef haute. Ces dernières sont couvertes de voûtes d'arête. Le chœur avec sa voûte et l'arc triomphal étaient autrefois décorés de peintures murales, restaurées avec soin dans les dernières

années. Dans le transept se trouve le tombeau des fondateurs, travail du XVe siècle. Les peintures ayant été modernisées et n'offrant rien de particulier quant au thème iconographique, nous ne croyons pas devoir nous y arrêter. Nous avons hâte de continuer notre course vers l'intérieur de l'ancienne cité.

En pénétrant dans la ville, on se convainc bientôt que, si elle n'offre pas de grands monuments ni de riches musées à l'admiration du voyageur, il y a de toute part quelque chose à voir à Goslar qui présente encore actuellement le type d'une ancienne ville allemande un peu déchue. De côté et d'autre apparaissent des façades romanes dont les portes et les fenêtres cintrées attestent l'antiquité. Ailleurs ce sont de grandes portes en arc aigu, richement et finement moulurées, des fenêtres encadrées avec élégance annonçant la fin de la période ogivale. C'est à cette époque qu'appartient l'hôtel-de-ville avec sa galerie en arc brisé, l'un des éléments décoratifs de la place du marché dont l'ensemble est d'un pittoresque achevé. Au-dessus de cette galerie qui longe le rez-de-chaussée, un étage ajouré de fenêtres accuse de nombreux remaniements ; enfin pour couronnement une série de gables, reliés les uns aux autres par une galerie à balustres. Au centre de la place une fontaine dont le vaste bassin en bronze paraît un travail malheureusement remanié du XIIIe siècle. Vis-à-vis de l'hôtel-de-ville, la maison de la Gilde des tailleurs, nommée *Kaisersworth*, bâtie en 1494. Les arcades en plein-cintre du rez-de-chaussée, les statues d'empereurs bardés de fer posées entre les fenêtres sur des encorbellements et ses pignons surmontés d'épis, donnent tout à fait grand air à cette construction dans laquelle s'est établi aujourd'hui un hôtel très confortable. Au fond de la place et comme pour compléter le tableau on aperçoit la *Marktkirche*, qui offre peu d'intérêt à l'intérieur.

Nous commençons par visiter l'intérieur de l'hôtel-de-ville et nous gravissons son escalier en style de la Renaissance qui conduit à une sorte de salle des pas-perdus ; les bancs adossés au mur et les lustres suspendus au plafond semblent ne pas y avoir changé de place depuis le XVIe siècle. Deux de ces lustres, formés de bois de cerfs et ornés de statuettes, sont assurément de cette époque et méritent d'être dessinés ; un troisième plus élégant est un travail en dinanderie assez remarquable ; on y remarque une statuette de la sainte Vierge dans le couronnement; une statuette d'évêque placée dans la zone inférieure, paraît avoir été ajoutée après coup. L'hôtel-de-ville renferme une petite collection d'antiquités ; une manière de musée si vous voulez. Il faut d'autant moins négliger de le voir qu'il est installé dans la salle principale de l'hôtel-de-ville, le *Huldigunszimmer*, entièrement décorée de peintures par Wolgemuth. Elle forme à cet égard un exemple fort rare de ce genre de décoration au XVe siècle ; unique même dans la région de l'Allemagne où nous nous trouvons.

Les peintures murales de Wohlgemuth ne paraissent pas avoir la réputation qu'elles méritent. Si elles ne sont pas l'œuvre d'un homme de premier ordre, on peut les compter parmi les meilleurs travaux du maître de Nuremberg qui eut l'honneur de former Albert Durer. On y trouve toute la fécondité de l'artiste auquel on doit la multitude de bois qui illustrent la Chronique de Schaedel de Nuremberg, et un brio de coloris assez rare chez les artistes de son école. L'architecture des plus banales de la salle carrée, au plafond bas et sans moulures, aux baies également carrées, n'est pas de nature à mettre en relief les peintures de maître Wohlgemuth, qui du reste, accepta sa tâche avec simplicité, traitant les parois des murs et le plafond à peu près comme s'il avait des grandes toiles tendues devant soi. Seulement, il les a divisées en compartiments afin de pouvoir développer son thème iconographique et mettre la proportion des figures à l'échelle de la salle, tout en les adaptant au point de vue du spectateur. La Renaissance étendant déjà en Allemagne son empire, imposa au peintre un singulier mélange de sujets religieux et de figures profanes, de christianisme et d'antiquité romaine. Les divisions du plafond sont consacrées aux principales scènes de la vie de la sainte Vierge. Une sorte de bordure formant 16 panneaux, règne autour du plafond ; aux quatre angles se trouvent les figures des évangélistes, les douze autres compartiments sont réservés aux prophètes qui se détachent sur des fonds bleus au ton très intense. Sur les parois des murs et dans les ébrasements des fenêtres l'artiste a

représenté dans des proportions plus grandes, les figures des empereurs romains et des Sybilles. Des lambris assez bien travaillés et des boiseries encadrant les peintures, complètent la décoration.

Cette salle servait de chapelle municipale. Le concierge, en ouvrant deux grands vantaux de porte, nous montre une absidiole fort exiguë, également ornée de peintures du même maître, éclairée par un vitrail et dans laquelle se trouve un autel. Au-dessus de celui-ci, on voit sur les murs, la sainte Trinité, le Crucifiement, sainte Véronique et un *ecce homo.* Sur les vantaux de la porte un Christ de pitié et la Vierge aux sept douleurs. Toutes ces peintures ont trop le caractère de la peinture de chevalet assurément, mais il y a partout de la sève et de l'abondance. C'est l'œuvre d'un artiste fécond, habile, ingénieux, très coloriste qui cherche l'effet dans les contrastes et dans de vigoureuses oppositions de ton. Les figures sont variées, caractéristiques semblables souvent des portraits. Lorsqu'on s'est fait aux lignes un peu tourmentées du dessin, aux plis anguleux des draperies qui sont les caractéristiques du maître et de son école, on sort de cette salle réconcilié avec ces peintures traitées avec la sûreté d'un pinceau un peu inégal mais habitué à se jouer de toutes les difficultés de l'art.

La salle, nous venons de le dire, renferme un petit musée. Dans ces villes allemandes on trouve partout de ces collections locales. On montre sur l'ancien autel de la chapelle deux jolis hanaps du XVe siècle, en argent doré, dont le métal provient des mines du Harz ; une aiguière ciselée portant la date de 1477, un plat en argent, etc. Dans la salle, sur la table et dans des montres se trouvent divers documents historiques et d'autres curiosités ; des chartes d'Othon II, de la fin du Xe siècle, de Henri IV, 1063, une bulle d'Adrien IV de 1155 ; un évangéliaire du XIIIe siècle, orné de miniatures. Quelques armes, des sceaux, des manuscrits. Ces antiquités se rapportent généralement à l'histoire de Goslar ou bien sont le résultat de fouilles faites dans la ville même à l'occasion de constructions nouvelles.

Du petit musée réuni à l'hôtel-de-ville, transportons-nous au musée établi dans le portail de l'ancien Dom, tout ce qui reste aujourd'hui de ce monument.

La cathédrale de Goslar, construite par l'empereur Henri III, était un des monuments les plus considérables de la période romane en Allemagne ; son impérial constructeur, et ses successeurs immédiats nommaient le Dom « leur chapelle de prédilection, la gloire de leur couronne ». Chose étrange, elle était encore debout en 1817, et c'est alors que commença une démolition injustifiable qui fut achevée en trois ans.

Les matériaux furent employés à bâtir une caserne dans le voisinage. C'est entièrement dans l'ordre. Lorsque l'on démolit les maisons de prière, il faut en édifier à la force. A mesure que la foi et l'espérance perdent du terrain dans les populations, le régime de la caserne doit y suppléer et quand on commence à dédaigner les arts de la paix c'est l'art de la guerre qu'il faut apprendre et glorifier.

La cathédrale était une basilique à trois nefs comme nous en verrons à Hildesheim ; dans la nef centrale un pilier carré alternant avec deux colonnes cylindriques.

On n'a conservé que le porche, situé au nord, bâti sur plan carré, et divisé en trois nefs voûtées. L'entrée est formée par deux baies en plein cintre, soutenues par des piliers sur les côtés et se réunissant au centre sur une colonne dont la base est posée sur un lion, comme cela se voit fréquemment en Italie. Cette colonne entièrement décorée de sculptures, est surmontée d'un chapiteau, orné de masques humains entourés de chimères du style le plus fantasque. Le tailleur d'image a été assez satisfait de son travail pour le signer. On voit, en effet, sur l'abaque, la légende : ✠ HARTMANNVS. STATVAM FECIT BASINQVE FIGVRAM. Je n'ai souvenir que d'un autre chapiteau de la même époque signé également ; c'est celui de l'église N.-D. de Maestricht, portant le nom d'Heymo. A la façade du portail on remarque deux rangs de niches contenant des figures en haut relief, d'un travail assez rude. Deux d'entre elles représentent les fondateurs de la cathédrale, l'empereur Henri et sa femme, tenant les modèles de l'édifice. Le style de ces sculptures semble contemporain de celui de la construction du porche.

A l'intérieur, comme je viens de le dire, on a réuni un de ces petits musées comme il s'en trouve deux autres à Goslar, et comme on en

voit un peu partout dans les villes que nous visitons. Celui-ci renferme différents objets qui méritent l'examen de l'archéologue. L'ouverture qui donnait autrefois accès à la cathédrale, est fermée par un grand vitrail du XVIe siècle ; la pièce capitale de la collection est l'autel fort connu sous le nom de *Krodo-Altar*, et qu'autrefois on croyait en effet consacré à Krodo, divinité de la mythologie germanique. Ce monument unique en son genre, a beaucoup été étudié dans les derniers temps, et tous les hommes compétents s'accordent à y voir simplement un autel chrétien, provenant probablement de la cathédrale démolie. La pièce est assez rare pour s'y arrêter un instant. C'est un assemblage de plaques ajourées en bronze, formant un cube : longueur 1 mètre, largeur, 0,73, hauteur, 0,75, — la plaque supérieure seule, celle qui constitue la table de l'autel, est pleine —, qui repose sur quatre figures barbues, agenouillées, présentant le dos à leur fardeau. Trois d'entre elles ont les cheveux lisses, la quatrième les a crépus. Le travail est assez rude et le costume étrange de ces hommes n'est pas de nature à déterminer une époque particulière. Il se compose d'une tunique collante dans la partie supérieure du corps, avec des manches assez larges jusqu'au coude et une sorte de jupon à plis multiples ; les pieds sont nus. Ces figures agenouillées ont pour socle une épaisse plaque en bronze ; la tête de chacune d'elles offre une large ouverture à la partie supérieure ; les mains sont brisées, de même que les piliers creux établis derrière ces figures dans lesquels se trouvent aujourd'hui des barres de fer sur lesquelles s'appuie en réalité le cube métallique qui forme l'autel. Il est probable que, dans la disposition primitive de ce curieux monument, les figures portaient sur la tête et les mains une sorte de chapiteau sur lequel posaient les angles de l'autel. Le travail des figures est sec et rude et les proportions mauvaises, cependant elles laissent une certaine impression de sauvage grandeur.

Les parois du cube métallique sont assez intéressantes quoique complètement dépouillées de leur décor. Elles sont percées d'un grand nombre de trous ou d'ouvertures de forme arrondie disposées avec une certaine régularité ; une seule de ces ouvertures ornée encore d'une sertissure couverte de filigranes, fournit un renseignement précieux sur le décor des parois ; ces trous étaient destinés à recevoir de gros cabochons, serrés dans des bates ornées de filigranes. L'un des confrères de la Gilde, M. le baron Jean-Baptiste Béthune, fit remarquer qu'en y regardant de près, il n'est pas difficile de reconnaître que ces trous sont disposés de manière à ménager au centre de chacune des parois deux larges bandes qui les coupent horizontalement et verticalement, c'est-à-dire en forme de croix. Il semble donc probable que des croix, richement ornementées peut-être, étaient appliquées sur ces parois, et, concurremment avec les cabochons, en achevaient le décor tout en lui donnant un caractère chrétien. Un ensemble ainsi combiné constitue une composition ornementale qui se rapproche beaucoup des plus riches reliures du Xe siècle et du siècle suivant. Si l'on s'imagine l'éclat des pierreries reflétant les lumières qui les entouraient, ou renvoyant par transparence les scintillements d'un foyer intérieur, — comme cela est assez admissible, lorsqu'on se rappelle les expédients un peu naïfs avec lesquels on aimait alors à rehausser les cérémonies du culte, — on comprend que la décoration des panneaux de métal pouvait être d'un grand effet.

L'archéologue allemand Kugler qui a fait une étude particulière de ce curieux objet, émet la supposition qu'il aurait servi d'autel à la crypte de l'ancien Dom, et qu'il convient peut-être de le compter parmi les dons précieux dont Henri III a fait largesse à sa cathédrale ; en poursuivant cette hypothèse on peut voir dans les quatre figures servant de support, les représentants des peuplades Wendes encore adonnées au paganisme et que l'empereur avait soumises par le glaive, à la religion chrétienne (1). Dans ces cas, le travail remonterait au XIe siècle, date qu'aucun détail existant encore, ne vient infirmer. Un autre savant allemand dont nous avons eu l'occasion de citer le nom et les travaux à différentes reprises, se range à la même opinion ; il y voit un des plus anciens autels de l'Allemagne parvenus jusqu'à nos jours (2).

Le musée renferme encore quelques autres antiquités qu'il convient de noter ; nous citerons

1. Kugler *Kleinere Schriften*, t. I, p. 145.
2. *Zur Kenntniss und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands*, p. 10.

entre autres une balustrade en pierre qui entourait autrefois le siège impérial placé dans la cathédrale; elle est ornée de sculptures étranges, traitées dans le goût du chapiteau que nous remarquions en entrant dans le portail ; ce sont des têtes humaines entourées de serpents ; des animaux empruntés à une zoologie fantastique ; des singes avec des capuchons, etc. Le siège lui-même ne se trouve plus au musée ; il a été transporté au palais impérial que nous trouverons à une petite distance de ce portail. Le musée a recueilli encore un certain nombre de statues en bois assez anciennes ; la pierre tombale de l'impératrice Mathilde et d'autres pierres tumulaires, un retable représentant le crucifiement avec les figures des saints Étienne et Laurent, peints sur fond d'or gaufré, dans le style byzantin ; un autre retable du XIVe siècle ; de grandes tapisseries avec des figures de saints du commencement du XVIe siècle, enfin plusieurs colonnes surmontées de chapiteaux cubiques, provenant de la crypte de la cathédrale. On a le bon esprit d'y conserver des dessins donnant les plans, élévations et coupes de ce monument, qui permettent d'en évoquer le souvenir avec une certaine précision.

Le *Kaiserhaus*, maison impériale, plutôt reconstruite malheureusement que restaurée aujourd'hui, devait être un édifice singulièrement imposant jusque dans ses ruines. Henri II, peu de temps après son avènement en 1002, en commença les fondations, mais le château impérial agrandi dans ses dispositions premières, ne fut achevé que cinquante ans plus tard par l'empereur Henri III. Il n'est pas aisé de se rendre compte de la configuration de ce palais avec ses dépendances, à son origine, mais il n'y a pas de doute qu'il appartient à un groupe de constructions de même genre, élevées vers la même époque en Allemagne, soit par les empereurs, soit par leurs vassaux les plus puissants, et qui très probablement avaient tous plus ou moins pour type les palais érigés par Charlemagne à Aix-la-Chapelle, à Ingelheim en Allemagne, à Verberie près Compiègne, en France et dans d'autres de ses résidences favorites. Le palais impérial de Goslar avait sans aucun doute beaucoup d'analogie avec le palais ducal érigé à Brunswick par Henri le Lion, dans le voisinage immédiat de la cathédrale, et avec le palais construit par l'empereur Frédéric Barberousse entre le Rhin et le Main près de la petite ville de Gelnhausen, dont il reste encore de pittoresques ruines. Ces maisons impériales tenaient tout à la fois des villas — telles que les décrit Grégoire de Tours, — du palais, du château féodal et du camp retranché. Malheureusement, le *Kaiserhaus* de Goslar, bâti un peu en dehors de la ville sur un escarpement, a perdu complètement ses dépendances et ce n'est que par l'étude approfondie et des fouilles qu'il deviendrait possible de rétablir en imagination le groupe qui formait autrefois les constructions grandioses du palais avec son enceinte fortifiée, ses tours, les bâtiments de service et les vastes écuries indispensables à une habitation impériale.

Ce que l'on voit aujourd'hui, complété par une restauration qui n'est pas achevée encore, était autrefois les bâtiments d'habitation, la grande salle, l'*aula*, la chapelle double, et les vastes souterrains formant le soubassement de l'*aula* et ses dépendances. Cette salle, située à l'étage, est particulièrement imposante par ses proportions.

Comme dans tous les palais des souverains au moyen âge, la grande salle en constitue la partie essentielle. C'est là en effet que se tenaient les cours plénières, où l'empereur convoquait ses vassaux. C'est le signe de la juridiction seigneuriale, le siège des parlements et des conseils, le lieu des grandes assemblées, le *Mallobergium*. C'était aussi la salle des banquets et des fêtes. La salle du *Kaiserhaus* de Goslar forme un vaste vaisseau mesurant $45^{m}50$ de long, sur une largeur de 15, et une hauteur de 16 mètres. A la façade s'accuse un pignon en ressaut, comme le transept d'une église qui divise en deux les six arcs énormes chacun desquels est percé de trois baies par lesquelles la salle reçoit la lumière. Autrefois ces baies n'étaient garnies d'aucun vitrail et restaient ouvertes à tous les vents, ou plutôt elles étaient probablement fermées par des tentures contre les intempéries ; aujourd'hui l'industrie moderne les a garnies de vitres d'une seule pièce. La paroi opposée qui n'est percée d'aucun jour est actuellement entièrement décorée de peintures murales, dues au pinceau de Wislicenius, directeur de l'académie de Dusseldorf. Dans ces vastes pages où sont retracées différents épisodes de l'histoire d'Allemagne, l'artiste n'a pas cru devoir se refuser les effets du modelé, les jeux

de la lumière et des ombres et les recherches du coloris que comporte la peinture de chevalet. On comprend que ce genre de peinture n'est pas pour nous transporter aux temps des premiers Henri qui ont édifié cette salle. La profusion de ce décor, aussi achevé dans l'exécution que détaillé dans la conception, s'étend sur toutes les parties du vaisseau, jusqu'au-dessus des baies où il n'est possible de la voir que le soir par un éclairage au gaz ou à la lumière électrique. Au centre de la salle, sur une estrade, est placé un siège du XIIe siècle, en pierre et en bronze ; on nous assure que c'est l'ancien trône impérial qui se trouvait à la cathédrale dont nous venons de voir la balustrade.

Dans le même alignement de l'*aula* se trouve l'ancienne chapelle castrale dédiée à saint Ulric. Elle est à double étage; la partie supérieure surtout a été fortement restaurée, sans intelligence archéologique et sans le soin que comporte semblable travail. La chapelle inférieure, beaucoup mieux conservée, n'a pas été modifiée. Elle est construite en croix grecque ; le centre est occupé par le mausolée de l'empereur Henri III ; c'est un cénotaphe surmonté d'un gisant, assez bonne sculpture du XIIIe siècle, époque à laquelle semble appartenir la construction de l'ensemble. La chapelle à l'étage est bâtie sur plan octogonal; par une large ouverture, elle est en communication avec le rez-de-chaussée. A en juger par les proportions très exiguës de ces deux oratoires superposés, il semble probable qu'ils ne servaient qu'à la famille impériale et à sa domesticité. Il y avait probablement une autre chapelle dans les dépendances du château pour les vassaux, les seigneurs et leur suite, à moins que ceux-ci n'allassent prier à la cathédrale, assez rapprochée du palais.

Après avoir visité la salle impériale et la chapelle, on nous fait parcourir les celliers, ou appartements voûtés qui forment le rez-de-chaussée de l'*aula*. Ils sont au nombre de sept, et ont bien conservé la rudesse de leurs dispositions primitives. C'était sans doute l'habitation des gardes; il est probable toutefois que plusieurs de ces pièces servaient de magasins, de caves au vin, etc. Dans l'une des pièces de l'habitation du concierge se trouve une petite collection d'objets, trouvés en grande partie pendant la reconstruction de cette villa impériale.

L'église la plus intéressante de Goslar est la *Frankenbergerkirche ;* basilique conventuelle construite dans ses parties essentielles au commencement du XIIe siècle, mais qui a subi des remaniements et des reconstructions assez notables. Dans l'origine elle était couverte d'un plafond; celui-ci fut remplacé par une voûte ogivale en 1208, et c'est à cette époque que des colonnes engagées furent ajoutées aux piliers afin de recevoir les nervures des arcs d'ogives et des arcs doubleaux. De sorte qu'il y a deux travées dans la nef pour une division de la voûte, et dans les bas-côtés deux travées dans la voûte, pour une travée de la nef centrale. Mais d'autres modifications furent introduites; le transept méridional a été entièrement rebâti en style gothique au XVe siècle, et c'est alors sans doute que des fenêtres ogivales ont été percées dans l'abside romane.

L'intérieur de l'église est particulièrement remarquable par une charmante tribune située à l'Ouest, au fond de la nef centrale sur laquelle elle s'ouvre au moyen d'une triple arcade en plein cintre. Les arcs posent, aux côtés sur de solides pilastres, et au centre, sur deux colonnes dont non seulement les chapiteaux, mais encore les fûts sont richement décorés de sculptures et les bases posées sur des lions, reproduisant le motif que nous avons remarqué au porche de la cathédrale démolie. Comme presque toutes les églises romanes de ce pays, celle-ci a été ornée de peintures murales; les fragments les mieux conservés se trouvent à la voûte en berceau de la tribune dont il vient d'être question. Ils représentent d'un côté le sacrifice d'Abraham et de l'autre Melchisédech offrant le pain et le vin. Celui-ci est suivi de deux jeunes hommes dont le premier semble porter une gerbe et l'autre un agneau. Au centre du berceau, le Christ bénissant, tenant de la gauche le livre avec l'A et l'Ω.

Actuellement, tout le haut de la nef centrale est décoré d'une manière assez originale. Ce sont de grandes compositions d'un style étrange, simplement tracées sur le fond gris du mur au moyen de contours rouges. Il est difficile de croire que semblable décor soit basé sur un travail antérieur; cet étrange travail fait plutôt l'effet de

l'œuvre d'un halluciné occupé à créer une peinture de l'avenir, qu'une œuvre de restitution où l'artiste aurait été guidé par quelques vestiges aujourd'hui détruits.

La visite de cette église, située sur un point élevé presque en dehors de la ville, dans un clos tout planté d'arbres fruitiers, repose par les vues que l'on a sur le Hartz. Notre visite a pour épilogue une promenade agréable à travers les rues pittoresques de Goslar. Nous ne pouvions mieux terminer la journée, et regagner sous une meilleure impression le chemin de fer qui devait nous conduire à Brunswick.

Brunswick.

LES villes que nous venions de visiter et surtout celles qui nous restaient à voir, nous ont mis souvent en présence des monuments du XIIe siècle et de la période romane qui devait les préparer. C'est une grande époque que le XIIe siècle en Occident! Époque de gestation sociale et de renaissance politique, philosophique et littéraire ; époque de force et de grandeur que nous avons peine à comprendre, mais à laquelle nous ne pouvons refuser notre admiration lorsque nous l'étudions, soit dans les monuments qu'elle nous a laissés, soit dans les hommes dont l'histoire nous fait connaître la vie sur des témoignages authentiques. Le grand intérêt des monuments n'est-il pas d'ailleurs de nous offrir comme le cadre de ces récits du passé, de nous faire pénétrer par les beaux-arts, par le style que revêtent leurs créations dans l'esprit même des hommes et de la civilisation dont ils sont les fils ?

Souvent il faut de nombreuses générations pour faire les cités; il faut un grand agglomérat de constructions pour les former ; mais il suffit parfois d'un seul homme pour les rendre célèbres ; il ne faut qu'un seul édifice aussi pour porter le voyageur à les visiter.

En arrivant à Brunswick, il est difficile de ne pas évoquer la figure de Henri le Lion, duc de Saxe et de Bavière dont le nom s'est trouvé à différentes reprises sous notre plume. Dans ces régions, le héros légendaire est mêlé à tous les événements de son temps; son nom est rappelé par plusieurs des monuments que nous avons eu l'occasion d'étudier. On ne saurait, en effet, en parcourant les villes fondées ou agrandies par lui et les édifices érigés par ses soins, oublier la destinée étrange, tourmentée et dramatique du duc Henri. Élevé par deux femmes au caractère viril, comme on en trouve à cette époque, — l'impératrice Richenza, sa grand'mère et la duchesse Gertrude, sa mère, — il fut obligé de tirer l'épée dès son adolescence, pour ne la laisser reposer que dans les dernières années de sa vieillesse. Caractère plein de contrastes, prudent et hardi, sévère et dur pour lui-même comme pour les autres, grand guerroyeur, sensible aux grandeurs de l'art, bâtisseur d'églises et fondateur de villes, énergique dans ses volontés, ambitieux, tenace dans ses dessins, courageux semblable au lion qu'il adopte comme emblème, toujours entouré d'ennemis, sa vie se passe dans les combats. Dès sa jeunesse, il étend le règne de la croix vers le Nord, soumettant les Slaves idolâtres en les frappant de son glaive redoutable et opposant à leurs retours offensifs une digue de villes fortifiées. Puis, tour à tour vassal et antagoniste de Frédéric Barberousse, autre guerrier si grand que par moment l'empire et même l'Europe semblaient trop petits pour contenir à la fois deux hommes de pareil trempe. Toujours prêts à en venir aux mains, les deux paladins avaient cependant besoin l'un de l'autre et par un étrange retour de la fortune, on vit l'empereur aux pieds du duc à Patenkirchen, parce qu'il avait besoin de son épée pour lutter contre le pape et les villes italiennes, et peu d'années plus tard, le Lion embrassait les genoux de Barberousse, le suppliant de lui conserver ses états. Le duc de Brunswick fut longtemps en conflit sanglant avec les évêques du Nord ligués contre lui ; puis il combattit les infidèles en Palestine, suivi de 1200 chevaliers. Deux fois dépouillé de tout, il prit la route de l'exil et alla se réfugier auprès de Henri II, roi d'Angleterre dont il avait épousé la fille Mathilde. Définitivement trahi par la fortune à la fin de sa carrière il ne garda qu'une faible partie de ses états et sa ville de Brunswick où il passa à lire les chroniques les dernières années de sa vie, auprès de la cathédrale Saint-Blaise qu'il avait bâtie, enrichie et ornée. A quelques pas du Dom s'élevait son château, devant lequel il avait placé un lion menaçant, en défi de ses ennemis. Au moment

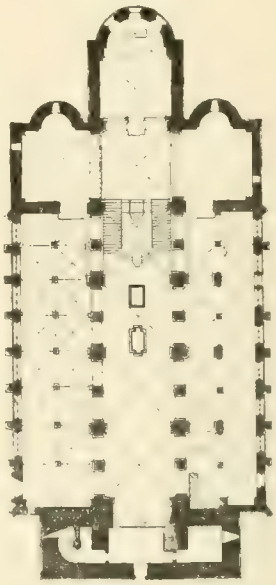
de mourir il vit la foudre tomber sur la cathédrale, en consumer une partie et l'incendie menacer son palais. Il put croire, en fermant les yeux, que rien de ce qu'il avait fondé ne devait rester debout et que sa vie n'avait eu qu'un résultat utile : celui de laisser aux grands et aux puissants un exemple de plus de la vanité des grandeurs et de la puissance de ce monde.

Cependant, hâtons-nous de le dire, bonne partie de la cathédrale bâtie par Henri le Lion est encore debout; elle a conservé encore plus d'un de ses dons, et elle reste la gardienne de son tombeau et de celui de sa femme Mathilde. Le lion de bronze aussi est toujours debout sur la place tout auprès de la cathédrale. Il se dresse fièrement sur un haut piédestal en pierre. Au moment de notre visite on reconstruisait sur ses anciennes fondations, le palais dans lequel le duc a fini ses jours. Mais les édifices du XIIe siècle sont aussi difficiles à ressusciter, que les morts qui les ont habités. La façade de cette reconstruction rappelle sous beaucoup de rapports le palais de Goslar que nous venons de visiter.

A Brunswick les seules substructions existaient encore, donnant ainsi le plan géométral de l'ancien palais du duc ; il va de soi que la bâtisse nouvelle ne saurait aboutir qu'à une très problématique restitution. Mais, en revanche, elle ne peut heureusement rien compromettre de ce qui méritait d'être conservé.

Lorsque l'on étudie les monuments de la période romane, on ne peut se dissimuler la prodigieuse impulsion que les croisades imprimèrent aux esprits dans presque tous les domaines de l'activité humaine. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner l'influence sur les formes de la construction ou le développement des éléments décoratifs, de l'importation des objets créés par l'art des peuples orientaux avec lesquels les croisés avaient été en relation ; mais il est impossible de n'être pas frappé du nombre d'édifices érigés à la suite des pèlerinages armés des populations occidentales au tombeau du Christ.

La cathédrale de Brunswick est un de ces monuments. C'est l'an 1173, que Henri le Lion, revenant de Palestine, commença la construction de ce « Dom » et c'est en 1188, suivant le document inscrit sur une plaque en plomb trouvée dans l'autel majeur, que cet autel fut consacré à saint Blaise le martyr, bien que la construction de l'édifice fût continuée jusqu'en 1194. C'était alors une basilique à trois nefs, avec chœur élevé au-dessus de la crypte et transepts assez marqués.



Cathédrale de Brunswick.

Quoique richement dotée et décorée à l'intérieur par le fondateur, la construction, comme cela arriva souvent, ne fut pas achevée sans interruption. C'est ainsi que la partie supérieure de la tour et son clocher n'ont été terminés que dans la seconde moitié du XIIIe siècle. A la suite des évolutions du goût des modifications très importantes furent introduites, en sorte que la cathédrale présente actuellement un ensemble fort peu homogène, extérieurement aussi lourd dans les portions primitives que disgracieux et peu logique dans les adjonctions postérieures. L'archéologue toutefois ne se laissera point rebuter par ces dehors, et pénétrant dans l'intérieur, il y trouvera encore des œuvres considérables et dignes de son étude.

Voici quelques renseignements historiques sur les changements opérés dans la construction. Au XIVe siècle, le duc Othon le Pacifique et sa femme Mathilde firent bâtir, à côté de la basse-nef méridionale construite en style roman, une seconde nef en style ogival. Une inscription qui se trouve au-dessus du portail principal de cette nef, donne à cet égard, des renseignements précis.

Elle est ainsi conçue : *Anno Dn. MCCCXLVIII ob: Dux Otto felicis et adaucti Agnes conthoralis sua ob : MCCCXXXIIII V Kal. Dec. a quibus fundata est hec capella anno incarnationis dominice MCCCXLVI.* La basse-nef du côté nord eut à subir au XVe siècle un agrandissement semblable sous le duc Guillaume le Victorieux. Seulement celui-ci procéda d'une manière plus radicale, faisant démolir toute l'aile romane et la remplaçant par une double chapelle bâtie dans le style ogival de la décadence, sorte de style Tudor avec des colonnes torses supportant une voûte dont les réseaux compliqués firent l'admiration des contemporains de ce travail ; celui-ci, suivant un millésime taillé au-dessus du portail, fut terminé en 1469.

La disposition primitive de l'intérieur eut, de son côté, à souffrir de notables atteintes de la main des successeurs de Henri le Lion. Ce dernier avait fait ériger sous l'arc triomphal un jubé remarquable, et qui passait pour un chef-d'œuvre de la sculpture en bois du XIIe siècle. Le duc Rodolphe-Auguste, poussé par la fureur des ambonoclastes, comme appelle l'abbé Thiers tous ceux qui, membres du clergé ou laïcs, se livraient à cette époque à la même besogne, fit détruire ce chef-d'œuvre en 1687. A la même époque disparurent les clôtures du chœur qui complétaient le jubé dans le sens longitudinal de l'église. D'autres modernismes y furent introduits, le même duc voulant affecter à un caveau pour lui et ses deux femmes la partie orientale d'une chapelle placée sous le vocable de saint Pierre, que, par une clôture qui en altérait complètement le caractère, il avait séparée des basses-nefs. Peu d'années plus tard, le duc Antoine Ulrich, frère de Rodolphe-Auguste et son successeur, pénétré à son tour de ce dédain pour les monuments du passé que le souffle de la Renaissance avait fait passer dans tous les esprits, fit couvrir d'une couche de lait de chaux les admirables peintures qui couvraient à peu près toutes les parois de la cathédrale et sur lesquelles nous aurons amplement à revenir. Poussant plus loin l'œuvre de rénovation et d'épuration, l'aîné des deux frères avait cédé le magnifique trésor de la cathédrale à son cousin Jean-Frédéric de Hanovre, afin de racheter les droits que cette ligne collatérale pouvait faire valoir sur la ville de Brunswick. Le frère puîné, Antoine Ulrich, à son tour fit don des reliques qui restaient encore, même de celles placées dans les colonnes de l'autel de la Sainte-Vierge, à l'abbaye de Corbie. La cathédrale eut à enregistrer d'autres dommages, causés par les souverains. Il convient de noter à cet égard la démolition des cloîtres et de tous les bâtiments du chapitre qui eut lieu en 1830; les démolitions continuèrent jusqu'en 1839.

Mais bientôt devait commencer l'ère des réparations; elle fut inaugurée par la découverte des anciennes peintures murales du chœur. Les nefs devant recevoir en 1845 une nouvelle couche de badigeon, l'architecte Krahe, chargé de la restauration du monument, trouva sous la chaux enlevée pour préparer le nouveau peinturage, des restes considérables de peintures anciennes et cette première découverte ayant provoqué de nouvelles investigations, celles-ci établirent que toute l'église avait été ornée de peintures murales autrefois. Nous allons revenir sur le travail entrepris à la suite de ces découvertes successives, après avoir fait connaître différentes antiquités d'un haut intérêt qui remontent aux origines du monument.

Il y a lieu de signaler en premier lieu le magnifique chandelier à sept branches donné par Henri le Lion, haut de 16 pieds, d'un travail remarquable, replacé dans le chœur depuis quelques années. Cette œuvre monumentale de dinanderie n'avait pas trouvé grâce devant le vandalisme novateur. En 1709, le duc Antoine Ulrich l'avait éloignée de la place qu'elle occupait au chœur depuis plus de cinq siècles, et lorsque, en 1728, le duc Auguste-Guillaume voulut ériger un nouvel autel majeur, ayant trouvé que le candélabre masquait cet autel, il le fit démonter et remiser à la salle capitulaire dans une caisse. Le chandelier fut seulement remonté et placé au milieu du chœur, où il se trouve actuellement, en 1830. C'est une très belle pièce de fonte, dont la tige principale qui, de chaque côté donne naissance à trois branches, est ornée de cinq nœuds, traités avec beaucoup de goût.

Le décor du pied est formé par quatre monstres ailés dont la queue se développe en bouquets de feuillages, tandis que la tête cherche à mordre l'un des lions qui servent de base au candélabre. Les champs triangulaires ajourés qui relient

les supports entre eux sont modernes. Au nœud principal on voit encore de très beaux restes d'émaux traités dans le caractère rhénan. A Brunswick on semble admettre la possibilité que ce grand travail en bronze, placé par Henri le Lion entre son tombeau et l'autel majeur, aurait été rapporté d'Orient. C'est là une opinion insoutenable à notre sens. Le grand chandelier de Brunswick est de la famille du magnifique chandelier de Milan, du chandelier de Reims dont il existe au musée de cette ville un fragment si remarquable ; des chandeliers qui se trouvaient autrefois dans d'autres cathédrales, notamment à Liége et que la révolution a fait disparaître. Celui de Brunswick aura sans aucun doute été fondu dans le pays.

Au chœur de la cathédrale on voit encore quatre anciennes statues parmi lesquelles on remarque celle du célèbre duc auquel se rapportent tant de souvenirs. Elle est particulièrement intéressante parce qu'elle ne semble pas postérieure de beaucoup au fondateur de la cathédrale et donne de nombreux détails sur le costume ; la statue d'Herman, évêque d'Hildesheim, est à peu près de la même époque et mérite également d'être notée. Les deux autres statues de saint Blaise et de saint Jean-Baptiste sont du XVe siècle. Ces deux dernières figures sont en bois.

Mais parmi les monuments les plus remarquables de l'art plastique que possède la cathédrale, il convient de signaler les deux « gisants » placés au-dessus du tombeau de Henri le Lion et de sa femme Mathilde, la fille de Henri II, roi d'Angleterre. Ces deux statues taillées en pierre au commencement du XIIIe siècle ont été placées au-dessus du tombeau des deux époux, probablement par leurs fils. *Henricus Leo* tient de la main droite le modèle de la cathédrale qu'il a fait bâtir et dans lequel on reconnaît, hormis les ailes qui ont été renouvelées, les dispositions principales de l'édifice actuel. De la main gauche le duc tient le glaive dans son fourreau, quoique la pointe en haut. La femme a les mains jointes dans l'attitude de la prière. Les deux figures ont la tête nue et les pieds posés sur de simples consoles. On les considère généralement comme appartenant aux meilleures œuvres de la statuaire allemande ; en réalité, on peut les ranger à côté des statues de la même époque qui ornent les cathédrales françaises. Elles sont d'ailleurs dans un excellent état de conservation qu'elles doivent en partie peut-être au grillage qui protège le tombeau; celui-ci paraît aussi ancien que les statues et constitue un travail très intéressant de la ferronnerie du moyen âge.

En-dessous de ce tombeau existent les sarcophages en pierre contenant les ossements du duc Henri et de sa femme.

Le chœur, élevé notablement au-dessus des nefs sur la crypte, présente un aspect très solennel ; on y monte par deux escaliers entre lesquels se trouve l'autel que la duchesse Mathilde offrit au Dom, en 1188 et que, la même année Adelogus, évêque d'Hildesheim, consacra en l'honneur de la Vierge Marie. La *mensa* en marbre oriental repose sur quatre colonnes de bronze dont les chapiteaux sont ornés d'aigles de grand style. Une feuille de plomb, sur lequel est gravée l'inscription suivante, munie du sceau en cire de l'évêque d'Hildesheim, se trouve encore dans le chapiteau de la colonnette centrale. A. D. MCLXXXVIII *dedicatum est hoc altare in honore beate Dei Genitricis Marie, ab Adelogo venerabili episcopo hildesemensi, fundante ac promovente illustri Duce Henrico, filio filie Lotharii imperatoris et religiosissimæ ejus consorte Mathildi, filiæ Henrici secundi Regis Anglorum, filii Mathildis imperatricis Romanorum.*

Cet autel a été différentes fois changé de place; originairement il se trouvait dans le chœur central; en 1686 le duc Rodolphe-Auguste le fit mettre devant le tombeau de la fondatrice, tandis que son frère le duc Antoine-Ulrich le transporta au chœur, en 1707; c'est en 1813 que l'autel prit enfin la place où il se trouve actuellement. Dans l'origine les colonnes étaient remplies de reliques, mais comme nous l'avons dit, celles-ci furent données à l'abbé de Corbie par le duc Antoine-Ulrich. Entre cet autel et le tombeau du fondateur de la cathédrale et de sa femme se trouvait autrefois un caveau dans lequel ont été inhumés l'empereur Othon IV, décédé en 1189, son épouse Béatrix, l'empereur Frédéric, assassiné à Frizlar, en 1400, et un grand nombre de ducs de Brunswick, de leurs femmes et de leurs enfants, jusqu'au commencement du XVIe siècle.

La sculpture la plus ancienne de la cathédrale est un crucifix taillé en bois de chêne, plus grand que nature et du style hiératique le plus saisissant. Il appartenait autrefois à l'église Saint-Pierre, et c'est lors de la démolition de cette église que Henri le Lion fit transporter le crucifix à la cathédrale, où il était placé sous l'arc-de-triomphe comme couronnement du jubé dont il a été fait mention tantôt. Cette sculpture étrange est l'un des crucifix les plus anciens de l'Allemagne, il remonte probablement au-delà du Xe siècle et offre encore la particularité d'être signé : *Imerward me fecit.*

La figure du Christ est représentée entourée d'une ample tunique, dont émergent les longues et maigres mains, et les pieds, ceux-ci cloués l'un à côté de l'autre. C'est sur la ceinture que le tailleur d'images a gravé son nom.

Les peintures murales anciennes et même les modernes méritent d'être examinées avec quelque détail. L'auteur, ou plutôt l'ordonnateur des peintures récemment exécutées, M. Essenwein, a cherché à compléter le thème iconographique dont les dernières pages écrites au XIIIe siècle se sont trouvées sous le badigeon. M. Essenwein, chargé de cette restauration difficile, est peut-être celui des archéologues allemands qui unit le mieux la science du passé à la pratique de l'art. Il s'est particulièrement familiarisé avec le symbolisme, ce langage figuré, dont l'art se servait pour parler au peuple et lui enseigner la doctrine du Christ, de même que le Christ se servait des images et des paraboles, pour donner à ses prédications un accès plus facile à toutes les intelligences. Mais aujourd'hui que la langue de l'art du moyen âge n'est plus comprise par les masses, M. Essenwein a cru nécessaire d'expliquer par quelques pages, les nouvelles peintures des nefs et des voûtes de la cathédrale. Son travail est remarquable, et peut-être le lecteur nous saura-t-il gré de lui emprunter quelques considérations qui permettent de pénétrer plus avant dans l'esprit des peintures de la cathédrale.

Les peintures les mieux conservées parmi celles qui ornaient autrefois l'église érigée par Henri le Lion, sont celles du chœur, de la croisée et du transept méridional, tandis que dans le reste du temple, dont les dispositions architecturales ont été modifiées, il ne restait que peu de vestiges ; mais les restes retrouvés jusqu'aux extrémités occidentales de la grande nef et qui étaient du même style que les autres, prouvent que la décoration picturale s'étendait à toutes les parties de l'édifice ; leur style étant le même partout, on doit en conclure que le travail s'est fait simultanément ; c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIIIe siècle. En présence de ce fait il faut admettre aussi qu'une pensée unique, un thème général a été développé dans ce cycle de peintures. Cependant comme ce fait n'a pu être établi avec une certitude absolue, on s'est contenté, après la découverte des anciennes peintures, de restaurer et de renouveler ce décor, le mieux possible, en complétant dans l'esprit du travail ancien les parties entièrement détruites. A la suite d'une réfection de la voûte centrale et de la restauration des parois de la nef qui obligea d'interrompre le culte pendant plusieurs années, on agita la question de savoir si, dans l'intérêt de l'harmonie générale, il ne conviendrait pas de décorer celle-ci de nouveau. La question fut résolue affirmativement, et quoique les ressources dont on disposait ne fussent pas proportionnées à une œuvre aussi considérable, on écarta cependant la pensée de s'en tenir à des peintures purement décoratives. On ne le pouvait d'autant que les anciennes peintures ne contiennent pour ainsi dire que les derniers chapitres d'un livre, et réclamaient un commencement pour être comprises.

Tout en se sentant naturellement limité par la somme dont il pouvait disposer, M. Essenwein accepta de dessiner les projets nécessaires ; il ne renonça pas à l'emploi des figures historiques et légendaires, mais il fit très intentionnellement le sacrifice d'une exécution semblable à celle des tableaux, et qui, en présence du style des anciennes peintures dont il fallait s'inspirer, eût même été très préjudiciable.

En assumant cette tâche laborieuse, l'artiste archéologue ne se dissimulait pas que, d'avance il s'exposait à bien des critiques, peut-être d'autant plus vives que l'exécution répondrait mieux à ses propres vues.

Il dit, en effet, dans le travail auquel nous empruntons ces renseignements : « Pour l'homme qui pense et qui juge en rationaliste les idées développées dans ces peintures seront peu sympa-

thiques, et pour l'artiste réaliste, le parti pris des formes sera inintelligible. Toutefois les uns et les autres devront bien reconnaître que nos ancêtres des XIIe et XIIIe siècles ne pouvaient conformer leurs pensées et les formes qui leur servaient d'expression aux conceptions qui ont cours de nos jours, et que, lorsqu'il s'agit de faire valoir l'héritage qu'ils nous ont laissé et de compléter ce legs, c'est sur leurs conceptions et non sur les nôtres, qu'il convient de nous régler. » Plus loin M. Essenwein donne quelques renseignements sur les sources où il a puisé les inspirations de son travail complémentaire, en ces termes :

« Au moyen âge, il était plus qu'aujourd'hui nécessaire, dit-il, de traduire par des images les pensées et les enseignements qui devaient pénétrer le peuple et gagner son cœur, en passant par les yeux. L'Église a fait largement usage de ce grand moyen d'enseignement, et elle développa à cet effet un vaste système iconographique formant un ensemble, un tout complet. Ce système était trop riche pour qu'il fût possible de l'épuiser dans une seule œuvre; dans toutes les circonstances qui se présentaient, l'artiste y trouvait les pensées et les images nécessaires pour répondre à la tâche qui lui était imposée. Mais, dans aucun cas et nulle part, l'Église, préposée à l'enseignement des vérités de la foi, ne permettait l'expression des pensées et des fantaisies individuelles. Quelque étendu que fût le cycle iconographique, il était cependant strictement limité. Nous ne savons s'il serait possible d'établir un livre contenant le code prescrit par l'Église, ou bien si ses enseignements se sont simplement transmis par la tradition dans le sens autorisé par elle ; cette dernière supposition nous paraît la plus admissible ; plus d'un trait particulier paraît même s'être perdu. Mais un si grand nombre d'églises montrent encore par leurs œuvres plastiques, par la peinture murale et celle de vitraux, un cycle d'images si vaste, tantôt isolées, tantôt groupées dans des rapports plus ou moins étroits, que déjà par ce fait nous recevons l'enseignement qui nous est nécessaire (1). »

Ce peu de lignes suffit à faire comprendre dans quel esprit l'artiste a compris sa tâche, et où il a puisé les enseignements que, à son tour, il cherche à répandre par les peintures murales de la cathédrale.

Les anciennes peintures du chœur, de la croisée et du transept méridionaux sont fort remarquables, et bien qu'elles aient dû subir des retouches dans certains détails, dans l'ensemble elles ont conservé le caractère grandiose particulier au milieu du XIIIe siècle.

Pour l'explication des peintures des nefs exécutées sous la direction de M. Essenwein, nous renvoyons le lecteur à la publication de l'archéologue allemand. Mais l'importance des peintures exécutées en 1224, dans la voûte de la croisée, au chœur, et notamment au transept méridional, nous oblige à entrer dans quelques détails sommaires à leur égard.

Les peintures de la voûte de la croisée et les parois du chœur montrent, dans leur ensemble, l'accomplissement des prophéties. La sainte Église y est figurée comme la Jérusalem céleste, au centre de laquelle apparaît l'Agneau sur son trône. Des douze portes de la ville symbolique sortent les douze apôtres. Chacun d'eux tient inscrit sur un phylactère, l'un des articles du *Credo* que, suivant la légende, les apôtres ont fixé avant leur séparation ; parmi les compositions qui entourent l'Agneau se trouvent les scènes les plus importantes de la vie du Christ : Nativité ; Présentation au temple ; Résurrection ; les disciples d'Emmaüs ; Descente du Saint-Esprit.

Sur la voûte du chœur est peint l'arbre généalogique du Christ et de la sainte Vierge ; l'arbre prend racine dans la poitrine de Jessé et ses branches enlacent des médaillons où sont représentés les ancêtres du Christ selon la chair, les rois de Juda. Au pied de l'arbre l'artiste a représenté la Chute de l'homme qui a rendu nécessaire la Rédemption et la Venue du Christ. — Plus bas on voit deux types dans l'Ancien Testament de l'Annonciation: La Naissance d'Isaac et Dieu dans le buisson ardent. Des textes tirés des Écritures éclaircissent dans toutes ces peintures, les rapports liant entre elles les scènes et les figures juxta-posées.

La voûte du chœur, où se trouvait autrefois l'autel majeur, — le lieu où par excellence est offert le sacrifice non sanglant, où sous les espèces du pain et du vin, le Christ lui-même est offert en sacrifice — a servi au peintre à représenter les

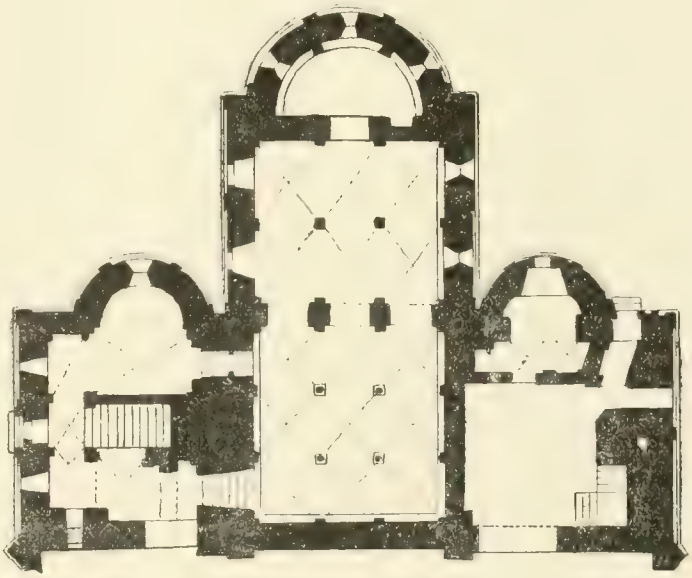
1. *Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig von Dr Essenwein*, Sebald Nürnberg. 1881, p. 6.

types de ce sacrifice dans l'ancienne Loi : Le sacrifice d'Abel et sa mort ; le sacrifice d'Isaac ; le serpent d'airain.

Le mur du côté Nord dans la croisée est divisé en trois zones dans lesquelles toute la vie de saint Jean-Baptiste est représentée, — il est l'un des patrons de la cathédrale — depuis le message des anges annonçant à Zacharie la naissance du saint jusqu'à la décollation de saint Jean [1].

Au mur qui se trouve vis-à-vis, le peintre a représenté la légende de saint Blaise, second patron du dôme. Les peintures sont également divisées en trois registres, dont le dernier est consacré à la vie et au martyre de saint Thomas Becket de Canterbury, troisième patron de la cathédrale.

Dans la voûte du transept méridional, la composition centrale représente le Christ avec la sainte Vierge sur le trône, dans la gloire ; ils sont entourés des neuf chœurs des anges, des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse ; sur les murs du Sud et de l'Ouest, les Vierges sages et les Vierges folles. A l'Orient se trouvent les scènes qui ont précédé la gloire du Rédempteur, sa Descente aux limbes, la Résurrection et l'Ascension. Les peintures sur les trois parois de ce transept sont consacrées à des scènes tirées de la légende de la croix, et à des épisodes de la vie des martyrs, les saints Étienne, Laurent, Clément, Barnabas, Sébastien et de sainte Catherine. Sur tout le côté méridional se déroulent de nombreuses compositions relatives à la légende de la sainte Croix, commençant par le baptême de l'empereur Constantin, et terminant par Heraclius reportant, pieds nus, la sainte croix vers la ville de Jérusalem.



Crypte de la cathédrale.

En présence de cette sèche nomenclature, on comprendra l'importance de la série considérable de peintures qui transportent, pour ainsi dire d'un bond, le spectateur en plein XIIIe siècle. Ajoutons à cela que le ton du coloris est intense ; le bleu et l'or y dominent ; des rangées d'anges aux draperies et aux ailes d'or se détachent sur fond outremer. Dans les peintures légendaires, divisées par zones, comme nous venons de le dire, les proportions des figures deviennent plus grandes, à mesure que la zone s'élève et s'approche de la voûte. Sans doute le peintre a cherché un effet de perspective qui rétablirait par la distance, une dimension uniforme.

En donnant quelques renseignements historiques sur les transformations de la cathédrale, nous avons rappelé que le duc Rodolphe-August a aliéné le riche trésor de l'église de Henri le Lion. Aussi n'y reste-t-il plus une seule pièce d'orfèvrerie. Le bedeau cependant montre quelques raretés ; une corne en ivoire ornée d'un décor finement gravé que le duc Henri a rapportée de Palestine comme une précieuse relique de saint Blaise, et une corne d'antilope, qui, dit-on, servait de vase à boire au duc. La côte d'un énorme pachiderme, qui passait pour celle du géant Goliath ; une crosse d'évêque avec le buste de saint Blaise et enfin une plaque en plomb avec inscription, trouvée dans le cercueil de l'aïeule de Henri le Lion.

Nous ne quitterons pas l'église sans jeter sur sa crypte le coup d'œil qu'elle mérite aussi bien au point de vue archéologique, qu'au point de vue de l'histoire moderne.

1. Dans le IIe volume de J. Gailhabaud, l'*Architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent*, article : *Décoration intérieure des monuments religieux, peintures murales*, etc. l'auteur donne une reproduction en chromo de cette dernière scène, ainsi que quelques détails décoratifs des peintures de Brunswick. Sans être d'une exactitude scrupuleuse, les deux planches consacrées à ces peintures donnent une idée de leur style et de leur coloration.

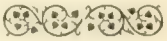
La crypte s'étend sous les trois absides de la cathédrale. Elle a conservé ses dispositions primitives ; autrefois elle a été ornée de peintures murales comme le reste de l'église, mais celles de la *concha* de l'abside latérale Nord seules sont anciennes. La crypte centrale sert de nécropole à la famille ducale de Brunswick depuis Ferdinand Albrecht I, le premier de la branche qui s'est éteinte avec le duc Guillaume, le 18 octobre 1884. Les six générations de cette famille se sont succédé l'espace de deux siècles. La crypte contient 58 cercueils. Neuf des ducs de Brunswick sont morts en combattant ; le dernier, Frédéric-Guillaume a été tué en 1815, à la bataille de Quatre-Bras, après avoir lutté dans plus d'une rencontre contre Napoléon I, non sans gloire. Les poètes ont chanté sa mort, et le peuple l'a pleuré.

Nous nous sommes arrêté si longtemps à la cathédrale, que je n'ose presque pas vous parler de la ville. Cependant Brunswick est tout à la fois une cité ancienne qui a bien gardé sa physionomie, et une ville moderne, florissante, pleine d'animation et d'activité. De toutes parts d'antiques façades soigneusement entretenues, saluent l'antiquaire au passage ; il en existe encore assez bon nombre du style de la première Renaissance. La place de l'hôtel-de-ville du vieux quartier, *Altstadt Rathhaus*, est particulièrement remarquable au point de vue pittoresque ; l'hôtel-de-ville se compose de deux corps de bâtiments construits en équerre, dont l'aile Est-Ouest fut construite de 1393 à 1396 ; l'aile Nord-Sud a été commencée vers le milieu du XIIIe siècle; mais la galerie ogivale bâtie contre cette aile date de la fin du XIVe siècle. L'ensemble de la construction a grand air et porte bien la date de sa construction. Vis-à-vis de l'hôtel-de-ville se trouve l'église Saint-Martin ; basilique romane agrandie dans la seconde moitié du XIIIe siècle; le chœur a été ajouté dans la dernière période ogivale ; tandis que la chapelle Sainte-Anne, du côté du Midi date de 1434-1438. L'ensemble n'offre qu'un intérêt secondaire pour les études archéologiques. Pour achever ce tableau d'intérieur de ville, mentionnons encore une grande fontaine datant de l'année 1408, restaurée dans sa partie supérieure. Enfin il y aurait à mentionner à Brunswick plusieurs églises d'ordre secondaire qui ne sont pas sans intérêt, notamment la vaste église de Sainte-Catherine actuellement en restauration, avec deux belles tours occidentales, mais déjà ces notes s'allongent bien au delà de mes prévisions et je commence à craindre que le lecteur ne se refuse à suivre un guide aussi prolixe...

Cependant je ne puis lui laisser ignorer que Brunswick possède deux musées, dont l'un, le musée ducal est très considérable même pour les études du médiéviste. Heureusement que ce musée, très grandement installé dans un bâtiment construit exprès, disposé dans un ordre excellent, inventorié dans des catalogues faits avec soin et compétence, n'a pas besoin de cicérone : galerie de tableaux réunie par les ducs de Brunswick depuis plus d'un siècle et jouissant en Allemagne d'une réputation peut-être un peu surfaite ; collection très importante de majoliques et de terres cuites des XVIe et XVIIe siècles, antiquités romaines, grecques, égyptiennes et scandinaves. La collection d'objets du moyen âge, sans être nombreuse est importante surtout par ses tissus magnifiques ; on y remarque particulièrement : le manteau impérial d'Othon IV ; très beau tissu sicilio-sarrasin du XIIIe siècle, une chasuble, tissu de soie byzantin du XIIe siècle, avec broderies et orfrois du XVe ; chasuble italienne XIVe siècle avec fragments de tissus byzantins du XIIIe ; il y a toute une série d'armoires garnies de vêtements liturgiques en lin, en soie, en laine en demi-soie ; mais encore une fois, le temps presse, je n'ose m'arrêter devant plusieurs retables sculptés et peints, un reliquaire en ivoire avec des reliefs représentant des scènes de la vie du Christ, XIe siècle. Une petite sculpture d'Albert Durer sur pierre lithographique ; prédication de saint Jean, travail exquis ; un cornet en ivoire, travail oriental du VIIIe siècle ; deux beaux évangéliaires saxons du XIIIe siècle. Tous ces trésors cependant mériteraient un examen approfondi, mais l'heure nous presse. Nous avons à prendre le train pour Hildesheim, où nous attendent bon nombre de monuments de la période romane, des ouvrages en fonte et des trésors d'église nombreux. Ce sera notre dernière étape.

(A suivre.)

J. Helbig.



Mélanges.

Inventaires divers.

LES publications d'inventaires se multiplient depuis quelque temps et certains amateurs en font collection, car ce genre de document a son intérêt propre. Aucun organe périodique ne semble en avoir jusqu'à présent accepté la spécialité : aussi il s'en produit et il s'en rend compte un peu partout.

La *Revue de l'Art chrétien* se fera un devoir de faire connaître désormais tous ceux qui paraîtront. Afin de ne rien omettre d'important, nous prions instamment les auteurs et éditeurs de vouloir bien nous les adresser, au fur et à mesure de leur apparition. Il y a un intérêt général à ce qu'ils soient promptement connus et appréciés.

Non seulement ils seront signalés à l'attention des archéologues compétents, mais encore j'en donnerai l'analyse et m'efforcerai d'en montrer l'utilité par les renseignements ou les mots nouveaux qu'ils fournissent ; au besoin, je proposerai des rectifications ou j'ajouterai les compléments nécessaires. Il s'agit de faire un seul faisceau de tous ces documents dispersés et de les mettre en pleine lumière.

Je suivrai l'ordre chronologique des documents, afin de faciliter ultérieurement le classement de toute cette littérature *sui generis*.

I. — (1341-1382.)

Inventari degli arredi e della biblioteca del monastero di S. Agostino di Gubbio, in-8° de 22 pages. Extr. de l'*Archivio storico delle Marche*.

Je dois connaissance de cette intéressante publication à M. Faloci Pulignani, chancelier de l'évêché de Foligno ; qu'il trouve ici l'expression de mes remercîments.

Ces inventaires, au nombre de six, portent les millésimes de 1341, 1363, 1369, 1372, 1374, 1382. Quoiqu'ils se répètent presque mot à mot, il serait fort intéressant de les comparer à ceux de Saint-Pierre du Vatican de la même époque, surtout pour les animaux figurés sur les étoffes, « Cum leonibus, cum griffonibus, cum avibus, cum porcellis, cum gallinis rusticis, cum cervis, cum aquilis, cum pavonibus, cum papagallis. » Cette ornementation était presque toute connue, la nouveauté consiste ici dans les *porcelets* et les *poules rustiques* (coqs de bruyère ?). Il faut y ajouter les noix muscades : « Tria cingula de sirico, unum rubrum, unum violatum et unum cum nucis mascatis », écrit ailleurs plus correctement « muscatis ».

Les tissus n'offrent de particularités que pour les suivants : le *coton*, le *lin*, le *statarco*, le *repe*, la *serge*, le *guarnello*, l'*urtica*.

Il y a des chasubles en coton [1] blanc, subtil ; on s'en sert aussi pour ouvrer des touailles. « Una planeta de bambacio albo. Alia (tobalea) de lino, laborata cum bambage. Planeta de bambigino sutile. Una planeta de bombace. Quatuor planete de bombicino. Quatuor planete de bombace. » L'Église a repoussé le coton pour la fabrication des ornements : on voit qu'au moyen âge elle était plus tolérante qu'actuellement. En effet, il n'y a rien qui répugne en soi dans la matière première, qui est un végétal au même titre que le chanvre et le lin, préparés d'une autre façon.

Le lin est actuellement proscrit. On n'était pas autrefois si difficile [2] et on le teignait même en jaune : « Quatuor planete de lino, tres albe et una gialla. Quatuor planete de lino albe, item una de lino gialla. »

Que faut-il entendre par le *scatarcum ?* L'éditeur,

1. D'après *Lo statuto degli speziali di Foligno*, publié par Don Michel Faloci, les épiciers qui fabriquaient les cierges, pouvaient y employer, pour la mèche, trois quarts de coton vieux ou neuf par livre de cire :

« *COME SE POSSA LAVORARE CERA vecchia et nova et mettere banbace vecchio et novo.*

« Item dicemo, statuemo et ordinamo per la ditta autorita che tutti quelli che sono del arte della spetiaria, che sonno matricolati nella sopradicta matricola, lo sia licito et possano lavorare cera vecchia et nova et bambace vecchio et novo senza alcuna fraute et in essa cera lo sia licito et possano mettere quarti tre di banbace vecchio o novo come parera a loro, per ciascuna libra de cera et questo si intenda per doppieri di qualuncha conditione, se sia escetto quelli delli doppieri de cento carri, et quelli tali che fussero trovati colpevoli contra la detta forma cadano in pena de soldi diece de denari per libra de cera, et essa pena la mita sia applicata alla ditta arte, la qual pena pervenga alla mano del camerlengho della ditta arte per essa arte recipiente, l'altra mita della ditta pena sia et debbia essere delli consoli overo altre persone che trovassero la ditta fraude. »

L'Inventaire d'Urbain V, en 1369, enregistre « unum matalacium de fustana alba, cotonno munitum » (*Bull. arch. du Com. des trav. hist.*, 1887, p. 284).

Aux châteaux de Chambéry et de Turin, en 1498, on rembourrait de coton les courtes-pointes et les matelas ; « Une couverte trapoincte, fourrée de toille verde, dont le coton est tout descouvert » (n° 644). « Ung matrat de corton » (n° 1356).

Voir X. Barbier de Montault, *Œuvr. complètes*, t. I, p. 96.

2. « 1 Casula de lino » (*Inv. de St-Sernin de Toulouse*, 1246).

« Casula linea, opere mappali » (*Inv. de St-Paul de Londres*, 1293).

« Item tres tunicas panni linei » (*Inv. des Templiers de Toulouse*, 1313, n° 39).

« 9 planete de panno lineo albo, cum aliquibus crucibus de sindone rubeo, sine signo et sine fodere » (*Inv. de St-Pierre au Vatican*, 1361).

« Une chasuble blanche de lin, à ovres de mantil, offrée à offrè de borre, forrée de toille blanche. Item, une autre chasuble de toille, ovrée et figurée, à offrès de tartellin roge ovré à une vigne, escript en la crus derniers et 2 leur *Ihs*, forré de toille noire. Une chasuble, garnie de ses tuniques et dramatiques, de trailly jasne et per, offrée de veluz noir » (*Inv. de St-Claude*, 1468).

« Une vieille chasuble de toille blanche, doublée de toille perse » (*Inv. de Senlis*, 1490).

M. Mazzatinti, aurait bien dû nous l'apprendre, s'il le savait, car ce mot n'est pas dans du Cange. « Item due tobaleole, una cum capitibus de scatarco rubeo et alia cum bambacio rubeo. Item una tobalea magna pro altare conventus, cum VI listis [1] magnis rubeis et nigris de scatarco. » Est-ce le même tissu ainsi désigné ultérieurement : « Alia tobalea magna, listrata de scatantio. Item septem thobalee, inter magne et parve, listate de schataczo nigro et rubeo. »

Du Cange a ignoré le *repe*. « Quatuor stole de repe cum serico. Item XI stole cum manulibus de repe et de serico diversorum colorum. Item V cinguli de repe. Unus (camiscius), cum amictu, stola et manipulo de repe. Item VIII camisci cum cingulis de repe. » L'amict étant fait de *repe*, ainsi que les cordons et le *repe* étant désigné comme distinct de la soie, on peut en déduire qu'il s'agit d'une espèce de *linomple* [2] ; probablement le mot français *reppon* traduit le latin *repe* [3].

Je ne m'arrête qu'à une sorte de serge, celle d'Irlande : « Quatuor pluvialia, unum de aurato, aliud de sargia d'Inlandie, aliud album, aliud yndicum. » Du Cange précise la contrée d'origine : « Inland, Inlanda, Inlandum, terra dominica, ex saxon *inland*, id est *terra interior*, ad discrimen terræ quæ colonis et tenentibus concedebatur, quæ *utland* dicitur, id est *terra exterior*, hodie *tenementalis*. »

Du Cange définit le *guarnellum*, « genus vestis, viris et mulieribus communis, » ce qui doit se compléter en ajoutant que ce vêtement, appelé aussi *placentinum*, tire son nom de son tissu même, que l'Académie de la Crusca dit fait de fil et de coton, mais constatant à tort qu'il n'a qu'une seule couleur, le blanc, car l'inventaire parle de rouge, de noir et de vert. « Guarnello è una sorte di panno tessuto d'accia et di bambagia, e guarnello si dice alla veste bianca donna fatta da questo panno, essendo usitato modo di dire il chiamar le vesti da donna col nome del panno o del drappo di che sono fatte. » — « Item unum missale cum guarnello rubeo. Item unum par paramentorum de guarnello rubeo. Item unum par paramentorum de guarnello nigro. Item unum par paramentorum de guarnello albo. Item VIII planete de guarnello, VI albe, una nigra et alia viridi. »

Une espèce particulière est celle de Naples : « Item una (planeta) de guarnello Neapolitano, sine fregio. »

« Item, unam bendam de urtica, cum listris aureis, pro altare conventus ». *Urtica*, fil d'ortie, manque à du Cange [4].

Les couleurs liturgiques extraordinaires sont le *jaune*, le *changeant*, le *bleu*.

1. « I marbre de X piés de lonc,..... a 1 liste de laiton de V polz de large, escripte » (*Compte de 1457*, ap. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 32).

2. « Trois paires de faulces manches de toille de lucomple » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542). M. le duc de la Trémoille rétablit *linomple*, qu'il définit : « toile fine, fabriquée en Picardie ».

3. « Huit touailles neufves, dont les quatre sont de lin et les autres de peau et de reppon. Item vingt autres touailles de peo et de reppon, telles quelles. Dix grosses touailles de peo et de reppon » (*Inv. du chât. de Thouars*, 1470).

4. *L'inventaire de la cathédrale de Sienne*, en 1467, a cet article : « Dix-huit voiles de calices, en *ortichaccio*. » Labarte remarque qu'ortie se dit en italien *ortica* (*Annal. arch.*, t. XXV, p. 270).

Le jaune fut usité au moyen âge [1], il n'y a donc pas lieu de s'étonner de le rencontrer ici. « Item unum par paramentorum de sirico giallo. Item unum par paramentorum de sirico giallo veteri. Duo palia listata crocei et indici coloris. Item una (planeta) de lino giallo. »

Le changeant est de deux couleurs qui chatoient : « Item una (planeta) de siricho cangiacolore. Una (planeta) de changia colore, cum listis. » Du Cange n'a pas le terme latin, calqué sur l'italien, mais son radical : « *Cangium*, pannus forte unius quidem coloris, sed alio minus intentiore intermixtus, ita ut pro diverso aspectu subinde mutetur, quomodo *taffetas changeant* dicimus [2]. »

Le bleu [3] apparaît sous quatre noms : *bleu*, *inde*, *azur*, *céleste*, ce qui indique des nuances claires ou foncées. « Item unum par paramentorum de sargia bladi colori. Item una (planeta) de sargia blada. » *Bladus* n'est pas dans du Cange, mais on y trouve les variantes *blavus*, *blaveus*, *blavius*, *bloius*, qu'il traduit *bleu*, en ayant soin d'ajouter la nuance d'après la glose d'Isidore : « Coloris genus satis dilutæ purpuræ nec quovis modo saturatæ, ad cæruleum aliquatenus accedentis » et la plante qui la fournit : « Isatis... est herba de qua tingitur blavetum et dicitur blavum. Sandarax est herba de qua tingitur blavus color. »

« Item unum par paramentorum de sirico indico. Item quatuor pluvialia, unum de aurato, aliud de sargia d'Inlandie, aliud album, aliud yndicum. Item una planeta indica de sirico. Item VII pluvialia, duo de samito rubeo et unum de aurato et alium album et aliud indicum et aliud de sargia. »

Du Cange n'a pas *indicus*, mais *cœlestinus*, qu'il définit assez mal : « Hyacinthinus, qui est inter albedinem et nigridinem, quasi color subalbidus. » Le nom désigne la couleur un peu pâle du *ciel*. « Item, tres (planete) de sargia, una rubeo et de cælestino, una clarior. » Le céleste admettait donc une variété encore *plus claire*.

« Item unum par paramentorum de sargia açurini coloris. » Du Cange fait *azurinus* synonyme de *cœruleus*. La vraie teinte de l'azur est le céleste plus foncé ou le lapis-lazuli, qui lui emprunte sa dénomination vulgaire.

1. « Un autre (vestement) jaune et une aulbe parée de mesme. Une chasuble jaune que l'on met à Pasques, c'est un chasuble de S. Thomas de Cantorbéry » (*Inv. de S. Père de Chartres*, 1399).

« Item, une autre chezuble de veloux jaune, à orfroys de *Jésus* » (*Inv. du chât. de Thouars*, 1470).

Le jaune avait deux nuances, *paille* et *or* : « Une robbe et une cotte de satin jaulne paille, couverts de passements d'argent. Une robbe et une cotte de veloux jaune paille, avec un passement d'argent large, à jour. Une vasquine de satin jaulne d'or, passementé tout d'argent, avec le corps et les manches. Une juppe fourrée de satin jaulne d'or, avec des passements d'argent à l'entour » (*Inv. de Marguerite de Valois*, 1559, ap. *Bullet. mon.*, 1886, p. 398, 399).

2. En 1615, Francesco Prato peignit une Ste Agnès, « con una ghirlanda di rose in testa, un agnello insieme, una veste scollata verde, con un manto cagnante di rosso » (Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma*, p. 172).

« Une chasuble de toille d'or et d'argent changeant » (*Inv. de St-Louis des Français à Rome*, 1618, n° 102).

« Item, une belle et riche chape de drap d'or viollet changeant » (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1643).

3. Voir sur le bleu, X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 104-106.

Dans les inventaires des Médicis au XVe siècle, j'ai signalé le nom particulier des coussins. Au XIVe siècle, le même terme reparaît : « Item quatuor guancialia, que fuerunt domini fratris Francisci episcopi. Item quatuor alia guancialia diversorum colorum. » Ce mot est inconnu à Du Cange, non moins que ses équivalents : « Item quinque cuginelli de sirico. Item quatuor pluvinalia de diversis coloribus, que fuerunt domini fratris Francisci, episcopi Civitatis Castellane. Item iiij alia pluvinalia parva diversorum colorum. » *Pluvinalia* est une altération de *pulvinaria.*

L'inventaire de Saint-Pierre du Vatican a le premier mentionné les *case corporalium :* nous les retrouvons ici cinquante ans plus tard : « Item X case festive corporalium et sex feriales diversorum colorum. Item V case corporalium festivi diversorum colorum, cum corporalibus. Item unam casam factam rubeam mistam de avorio. Item V case corporalium feriales, cum corporalibus. Item XX corporales sine casibus. Item undecim case corporalium festive, diversorum colorum. »

Le calice a déjà ses trois linges propres : *corporal*, *purificatoire* et *pale.*

« Item duo purificatoria cum listis de auro. Item duo purificatoria, laborata cum virgis aureis. Item duo purificatoria cum listis de serico ».

« Item XIIII corporalia et totidem palle. »

Le lutrin a sa housse: «Item tres tobalee deputate ad pulpitum, quarum una est de sirico diversorum colorum, alia de sirico albo, alia de lino laborata cum bambage. Item pro eodem pulpito una benda nigra. Item una benda gialla cum virgis aureis. Item unum palium de sytico pro ligigum ad cantandum epistolas, ornatum listis. Item unum alium pro supradicto ligigo pelosa, cum listris rubeis de syrico. Item unum alium nigrum cum listris aureis pro supradicto ligigo. »

Les Augustins avaient un voile à leur croix processionnelle, suivant un usage commun au moyen âge et actuellement restreint aux ordres mendiants : « Item una benda nigra pro cruce. Item quatuor bende albe cum virgis aureis. Item una benda magna pro cruce, cum listris aureis. » *Benda* indique parfaitement la forme allongée, une bande. Du Cange, qui a *benda* et *binda*, ne lui donne pas son sens liturgique de *doublier* et de *voile.*

Le même auteur assigne à *celones* la signification de *navires*, qui ne peut s'appliquer ici : « Item duo celonia de lana de diversis coloribus. » Les *celonia* étant inscrits entre les *tobalee* et les *palia* doivent être une sorte de tenture. Si l'on y cherche le radical, peut-être pourrait-on s'arrêter à *cœlum* et alors nous aurions là des dais pour autel et procession.

Les bréviaires enchaînés, parce qu'ils étaient à l'usage de tous, ont été mentionnés ailleurs. A Gubbio, le livre usuel était à la sacristie : « Item unum breviarium cum catenis, fissum in finestra sacristie. Item unum breviarium fixum cum cathena in sacristia. »

Comme à Monza, en l'honneur de la sainte Trinité, on portait trois croix aux enterrements : « Item tres cruces de ligno pro funeribus. » Puisque je parle funérailles, je ne puis omettre un des plus anciens exemples du blanc associé au noir. « Item unum palium nigrum, cum listis albis, feriale, pro altare conventus. Item unum palium nigrum de guarnello cum listis albis. Unum (palium) nigrum cum bendellis albis [1]. »

Du Cange a encore omis *davanzale* : « Tres thobalee laborate per totum de syrico de diversis coloribus, cum uno davancale de syrico, quod fuit domini episcopi Francisci. Item tres tobalee et unum davançale, laborate per totum syrico, que fuerunt domini fratris Francisci, episcopi Civitatis Castellane et iste sunt magne pro altari conventus. » En italien *davanzale* signifie *tablier:* c'est le même mot que *davantal*, employé en 1527 dans l'inventaire de J. de Malliard : « Deux davantals de camelot tané noir et un dez ostade tanéye. » (*Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. II, p. 503). On dit en Poitou *devanteau* et on trouve dans les inventaires *devantière.* Comme le *davanzale* vient de l'évêque de Cività Castellana, il s'en suit qu'il doit avoir une destination liturgique ; or le *tablier* pontifical se nomme *grémial*, acception à ajouter au *Glossaire archéologique* qui n'a que celle de *devant d'autel:* « Un devantier d'autel en broderie d'or et de soye, fort riche, représentant Notre Seigneur à la Cène, à Emmaüs, avec les publicains, au lavement de ses saints pieds et la Magdeleine et les noces de Cananée, estimé à 2500 liv. » (*Inv. du pr. d'Orange*).

Ce parement m'amène à parler de la *fimbria*, destinée à le rehausser: «Item, una fimbria magna pro altare conventus cum figuris. Item, quatuor fimbrie pro altaribus parvis de eodem colore. » La *fimbria* ne peut laisser de doute sur son usage, parce qu'elle est classée parmi les *palia.*

« Item madechecti ad faciendum ignem. » Du Cange ne me vient pas davantage en aide. Je suppose qu'il s'agit en la circonstance d'une lentille, comme on en usait en France, pour faire, le Samedi-Saint, le feu nouveau, grâce aux rayons solaires.

Je pourrais pousser plus loin l'examen des inventaires de Gubbio, car M. Mazzatinti ne les a pas annotés, mais alors ce serait les reprendre en entier, ce qui n'est pas mon intention. Qu'il me suffise, après ces indications rapides, de dire qu'ils méritent une place d'honneur dans les collections spéciales, où les documents venant d'Italie sont trop rares.

II. — (1606-1608.)

Inventaire des meubles précieux de Mgr Arnauld Sorbin, évêque de Nevers en 1606, et des biens meubles de Claude Gascoing, bourgeois de Nevers en 1608, par M. Boutillier ; Nevers, in-8° de 10 pag.

L'inventaire de l'évêque ne comprend que 23 articles, relatifs surtout à ses *croix pectorales*, ses *anneaux*, sa *chapelle* et son *argenterie.*

Les trois croix sont ainsi enregistrées: « Une croix de cristal [2], en laquelle y a enchâssé du bois de la vraye

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 147, 161.

2. « Une petite croix de cristal, garnie d'argent sur les extrémités, partie dorée et partie émaillée, à laquelle étaient attachées trois petites perles fines » (*Inv. de la Ste Chapelle de Dijon*, 1686).

croix et au bout d'icelle une perle. Ladicte croix garnie d'or avec son ruben. » Une croix semblable, en cristal monté en or, ayant appartenu, à la même époque, à une abbesse bénédictine de la Trinité de Poitiers, se voit au Calvaire de cette ville. La pendeloque est habituelle, à la pointe des croix (1). Les portraits peints du temps montrent qu'elles se suspendaient à des rubans, non à des chaînes comme de nos jours: cependant la chaînette de métal paraît dès le XVIe siècle (2).

« Item, une aultre croix d'or azurée, en laquelle y a quatre rubis enchassez et au bout une perle pendante, avec son ruben. » L'*azuré* indique un fond d'émail bleu.

« Une aultre croix d'or, au bout de laquelle y a un *Agnus Dei* pendant, avec son ruben. » Est-ce bien réellement un médaillon de cire qui pendait au bout de cette croix? On en faisait de petits, mais peut-être pas autant que le comportait la dimension très restreinte de la croix. Le doute me vient du n° 10 qui mentionne: « Deux bagues, où y a un *Agnus* de cristal. » Cet *Agnus* est-il *sous cristal?* Le texte semble dire, au contraire, que l'Agneau est gravé sur un médaillon de cristal, ou plutôt empreint sur une pâte de verre, comme celui de l'anneau de saint Césaire, à Maurs (Cantal) (3).

Les pierres des anneaux sont, entr'autres, « une émeraude carrée », « une émeraude en forme de triangle (4) », « une roze à cinq pointes de saphir » : je ne me préoccupe ici que de la taille. Le n° 9 est ainsi formulé: « Deux bagues esquelles y a de la licorne enchassée », comme préservatif contre le poison (5).

La chapelle comporte : « Une croix d'argent doré », « deux chandeliers d'argent », « un calice d'argent, avec les chopinettes (1), la paix, une aiguière et un petit plat bassin », « un petit vase d'argent à mettre les sainctes huilles ».

Ce document a son intérêt, comme on voit, d'autant plus qu'on y rencontre un mot nouveau, *coqueret* pour *coquerette:* « Deux coqueretz d'argent. » Le *Glossaire archéologique*, en citant ce passage, définit: « Pièce d'argenterie en forme de coquille ». Est-ce bien certain?

N'oublions pas la *bassinoire:* « Plus.... un poislon d'argent servant à réchauffer et bassinoère; en le dessus de la bassinoire est le bâton d'ébaine avec la vis d'argent. » Victor Gay n'a signalé que deux sortes de manches: « Une bassinouère d'errain à queue de fer » (1514) ; « Le manche de la dite bassinoire tourné en bouys en façon de coulonne » (1557). Au *fer* et au *buis* il faudra ajouter *l'ébène.*

L'inventaire du bourgeois de Nevers n'est cité que par extraits, ce n'est pas suffisant. On ne peut se contenter d'une analyse et de passages écourtés. Il importe de reprendre ce texte et de le donner *in extenso.* Quelques mots sont locaux, comme *sarce* et bien expliqués par l'éditeur. Notons quelques couleurs : « bas de soye de couleur de Minimes ou de verd de mer »; des « jarretières aussi de couleur de verd ou de couleur de feuilles mortes », « tafetas de couleur colombine (2), servant d'escharpe », un « panache de ver de mer et incarnat », « six petites chèzes moindres, estant de verd et d'orange, six autres grand chèzes de bleu et d'orange ».

Le réseuil (3) ou lacis (4) est désigné de cette façon : « un linceul à mettre sur le lict, garni de carrez (5) ouvraigez », « une cuissinière de thoille avec plusieurs carrez de

1. Ste Madeleine, dans le tableau de Quentin Metsys, au musée d'Anvers, porte, attachée à un cordonnet, une croix plate à branches égales, de couleur foncée comme serait une pierre précieuse montée en orfèvrerie: en haut, est un anneau de suspension; en bas, une perle enfilée en pendeloque; les bras sont cantonnés de quatre perles enfilées (*Gaz. des Beaux-Arts, 2 pér.*, t. XXXVII, p. 206).

2. « Una croce di diamanti legati in horo, che sono se (i) pezzi, che cinque sono in tavola et uno in punta, con cinque perle ataccatovi, che quatro sono tonde et una a pera et a detta ✠ ve ataccata una catenuza d'oro » (*Inv de Léon X*).

3. *Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. X, p. 247.

4. « Vingt et neuf diamens enchassez, tous en or,... dont y en a ung qui est à triangle et est la plus grand pièce. Une lozange de diament mal nette. Une triangle de dyament egrise. Une autre triangle egrise. Une petite lozange. Une triangle » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542).

5. « Ung autre agneau d'argent, où il y a une pierre de camayeu blanc, ouquel a ung homme ou mellieu à cheval, ouquel pent une pierre de licorne » (*Inv. de Marie de Sully*, 1409).

« Deux pièces de licorne, pour ce ung escu » (*Compte de* 1456, ap. *Rev. de l'Art chrét.*, 1886, p. 199).

« A Jehannin Desprit, pour une licorne que nous avons fait prandre et achater de lui (vers 1459) pour la somme de iij escuz » (*Rev. de l'Art chrét.*, 1886, p. 190).

« En une queisse longue de boys, quarrée, fermant à la clef, une belle grande ircorne, pesant ung rub. » (*Inv. du chât. de Turin*, 1457, n° 1073).

En 1528, Clément VII et François I se rencontrèrent à Marseille, au sujet du mariage de Catherine de Médicis avec le Dauphin Henri. Le roi reçut du pape « une licorne d'argent, enchâssée dans un vase d'or, pour garantir les viandes du poison », dit Fabre (*Les rues de Marseille*, t. IV, p. 377); mais Mézeray, dans son *Histoire de France*, semble plus exact : « La licorne, de la longueur de deux coudées », était « enchâssée d'or » (*De Mély, Le grand Cimier de Vienne*, p. 7, note 3).

« Ung lopin de alicorne » (*Inv. d'Isab. de Solmigniac*, 1528, ap. *Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. II, p. 320).

« Une ruelle de licorne, pesant deux onces, extimée 2 livres » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542).

1. « Un plat d'argent, avec les chopinettes cizelées » (*Inv. de la sainte Chapelle de Dijon*, 1732).

2. *Colombin* n'est pas dans le *Glossaire archéologique*.

« Ung pourpoinct de satin coulombin, plain de taffetas coulombin, à bordz de satin coulombin frangé, usé, prisé troys escuz » (*Inv. de Quermelin*, 1585).

« Toiles d'or et d'argent colombin, a personnages et à montants de guipure d'or et de clinquants » *(Inv. de Catherine de Médicis.)*

3. « Le réseau s'appelait autrefois *réseuil*, qui vient de rets ou filet: le mot réseuil servait à désigner les mailles du lacis » (Lefébure, *Broderie et dentelles*, p. 226). — X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 150, 164.

4. « Le lacis est une espèce d'ouvrage de fil ou de soie, fait en forme de filet ou de réseuil, dont les brins étaient entrelacés les uns dans les autres » (*Dictionn.* de Furetière, 1684).

Le « punto *a redexelo*, point sur réseuil, se trouve mentionné dans un partage fait en 1493 entre les sœurs Angela et Ippolito Sforza Visconti de Milan » (Lefébure, p. 182).

« En 1543, Pagan publiait à Venise le *Giardinetto novo di punti tagliati e gropposi.* On y voit des points « brodés sur toile claire ou réseuil » (*Ibid.*, p. 190).

5. « Catherine de Médicis avait un lit de réseuil par carrés : chez elle, « les filles et les servantes consument leur temps à faire des « carrés de réseuil » (Lefébure, p. 182).

lassie [1] ». Le *Glossaire archéologique*, qui fait un emprunt à cet inventaire, définit *cuissinière* « taie d'oreiller », car ce mot est un diminutif de *cuissin* ou coussin.

On chercherait en vain dans cet ouvrage le mot *ascoc :* « Sept devantiers de thoille ou de serge d'ascoc. »

III. — (1621).

Inventaire des meubles de l'hôtel de M. Claude Thiret, sis à Reims, par Jadart.

Cet inventaire, daté de l'an 1621, risque de passer inaperçu, car il ne figure qu'à titre de pièce justificative dans une brochure de M. Jadart, *Louis XIII et Richelieu à Reims du 13 au 26 juillet 1641*, où il occupe les pages 52-77. D'ordre purement civil, sans numérotage d'articles et suivi de quelques lignes de résumé, il a son intérêt propre, car il nous fournit de précieux renseignements et quelques mots qui ne sont pas usuels dans les documents de ce genre.

Armoire à robe. — Meuble à battants, où l'on suspend les robes : « Une grande armoire à robbe, à quatre huisselets de bois de noyer, où y a quelque dorure, fermant à clef » (p. 61).

Avalle. — Partie pliante d'une table : « Cinq tables, à avalles de blanc bois, avec les treteaux de bois de chesne » (p. 64). L'expression se contrôle par cet autre article : « Une table boys de noyer, qui s'avalle par les deux costelz, à quatre pieds tournez et deux potences » (p. 70). Les *potences* servent à appuyer les *avalles*, quand elles sont relevées.

Bouquet.—On ne se contentait pas de « pommes » : « Dix pommes de bois dorées, tant grandes que petites, à mectre sur coings de chalitz » (p. 66) ; on y plaçait aussi des bouquets artificiels, comme ailleurs on voit des panaches : « Une layette ou caisse, où y a quatre layettes, dedans lesquelles a esté trouvé quatre boucquetz en feuillaige, servans à mectre sur le lict de veloux vert » (p. 65).

Brochier. — Terme, distinct de *broc*, absent du *Glossaire* et relatif au mobilier de la cuisine : « Ung brochier de cuivre à laver les mains » (p. 54).

Chaise à demoiselle. — Chaise de toilette? Un compte royal de 1316 parle de « 3 chaises, 2 à laver et une à seoir et pour 2 damoyselles », et un autre de 1313 : « Pour 2 chaaires et pour une damoiselle [2] ». « Six chaises basses à damoiselle, couverte de tapisserie de petit poinct de diverses couleurs » (p. 56). — « Une autre chaise de bois à damoiselle, couverte de mesme estoffe » (p. 58), qui est de la « mocquette de diverses couleurs ».

Charolle. — Ce mot n'est pas dans le *Glossaire archéologique.* « Ung grant gril de fer, deux charolles de fer » (p. 54). A cette place, il indique un ustensile de cuisine, mais lequel ?

1. « Un pavillon de toile de lin, à bandes de réseuil fait par carel, le dossier recouvert en pareille estoffe; le fond du ciel, les fourreaux des piliers, trois custodes et une bonne grâce, un drap, pareille toile, à bande de réseuil, la couverte de parade, le tout bordé d'une dentelle » (*Inv. de Ch. de Sevions*, 1613).

2. Voir le mot *damoiselle* dans le *Glossaire archéologique*, qui n'en fait pas une « chaise », mais un « guéridon », à « bras métalliques faisant porte-miroir ».

Contre-cœur. — « Un grant contre cœur de fer fondu, où est figuré une armoirie » (p. 54). Ce mot, qui signifie *plaque de cheminée*, revient quatorze fois. Page 55, on lui donne immédiatement son synonyme : « Ung contre cœur ou placque de fer fondu, où est figurée une armoirie ». Ailleurs on spécifie l'écusson, « armoirie du roy » (p. 56, 59), ou encore « armoiries de France et de Navarre » (p. 71), « armes de la maison de Gondi » (p. 58), « armes du d. Sr de Prain » (p. 67, 68), propriétaire de l'hôtel où logea le cardinal de Richelieu. Ailleurs, voici deux époux : « Une grande placque de fer fondu, où est figuré ung homme et une femme ». Enfin, quand on juge l'objet de peu d'importance, on se contente d'un enregistrement sommaire : « Une petite placque de fer » (p. 68, 69).

Coppon. — Pour *coupon :* « Ung coppon de nappes damassées, contenant environ trois aulnes » (p. 64) [1].

Couple. — « Deux couples d'estain » (p. 66).

Coutil. — S'écrit *queuty :* « Ung travers, garny de queuty rayé et de plumes » (p. 65).

Cuir. — « Dix pièces de tapisseries de cuir dorées » (p. 72). Ces tentures sont fort connues. Le *Glossaire archéologique* a « cuire de truie », mais non « cuire de porc ». « Ung grand bahuz carré, couvert de cuir de porcq, fermant à deux serrures. Ung aultre bahuz plus petit, aussi couvert de cuyr de porcq, auquel y a seulement une serrure fermant à clef » (p. 63). — « Ung bahu carré, couvert de cuir de porc, garni de petits cloux blancs, fermant à clef, avec les piedz de bois » (p. 75). A Rome, on recouvre encore les malles de ce cuir, auquel sont laissées les soies.

Custode. — Housse d'un meuble. « Quatre chaizes de bois, couvertes partoutes de veloux vert et chamarées en plusieurs endroicts de large passement d'or et d'argent, chacune des d. chaizes garnies de custodes de frizes vertes » (p. 64). V. Gay définit la frise, « étoffe velue et frisée d'un côté ».

Dessert. — Meuble à desservir. « Ung grand dessert, boys de noyer, doré en plusieurs endroitz, ouvré, sur lequel y a deux grands vazes de fayence, ung passée aussy de bois, sur lequel passé y a ung grand tableau, peinct sur toille en huille, avec une grande moulure doré, où est le pourtraict du feu roy Henri-le-Grand, la vergette de fer, garny d'une courtine de taffetas vert » (p. 57). — Ung dessert de bois de noyer de menuiserie, où y a huict colonnes, avec ung tiroir, le passé dessus » (p. 68). — « Ung dessert de bois de noyer, avec le passé de menuiserie, auquel y a huict colonnes, sur lequel y a ung tableau peinct en huille, avec la moulure doré, où est représenté l'Adoration des Roys » (p. 71).

Dormante. — Couverture de lit. « Trois couvertures dormante vert et deux aultres couvertures blanches, servans à lict » (p. 65). Page 68 il est dit : « Une grande couverture de mante vert » et page 70, « une couverture de mante blanche, rayée par les boutz ».

Entonnoir.— Le *Glossaire* ne donne qu'un texte de 1382, où la matière est le cuir : ici elle est en bois et l'ustensile est affecté au cellier : « Ung antonnoir de bois » (p. 75).

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 76.

Foinette. — Diminutif de *foine*, « instrument de pêche en forme de trident *(Gloss. Arch.)* : « Deux bas chesnetz de fer garnis de cuivre, avec la pallette, pincette et foinette de feu » (p. 67). Le mot relatif à un ustensile pour le feu, s'explique par son équivalent *fourchette:* « Une pallette, pincette et fourchette, garniz de pommeaux d'airain » (p. 68). La fourchette reparaît encore pages 56, 58, 60, 69.

Froy. — Cuvier à lessive. « Ung grand cuveau de bois et ung froy à faire lecives » (p. 74).

Garde-manger.— Un texte de 1635, cité par le *Glossaire*, le définit et décrit ainsi : « Réservoir de viandes, bâti de liteaus et de toile cirée, pandant au plancher à une polie ». L'inventaire de Reims le montre mieux conçu, car au moins le canevas laissait passer l'air : « Ung garde-manger, garny de cannevas, fermant à clef » (p. 54). — « Plus, un garde-manger, garny de toille » *(Inv. de l'abb. de la Couronne*, 1628).

Râtelier. — Meuble indispensable à la cuisine pour y déposer et exposer la vaisselle tant d' « estain » que de « fayance » : « Ung retelier, garny de six planches et deux travers de chesne » (p. 55). La faïence est souvent mentionnée pages 55, 56, 57, 62, 63, 72.

Relavoir. — Appelé aussi *casse* et *godet*, il accompagne la *seille* et sert à y puiser l'eau qu'il verse à l'aide d'un conduit allongé : « Une saille et la corde à tirer eaue, avec un relavoir de bois » (p. 55).

Reposoir. — Se dit d'un lit de repos. « Ung grand reposoir de bois, couvert de sarge verte » (p. 57). — « Ung reposoir, aussy de boys de noyer, à vice dorées, sur lequel y a trois matelatz, les deux estans garniz de satin de Burges (Bruges) [1], vert et l'autre de sarge vert, avec deux coussins de mesme satin » (p. 72).

Tapisseries. — Les fabriques sont Anvers et les Flandres : « Sept petites pièces de tapisserie fasson de Anvers » (p. 60). — « Vingt quatre pièces de tapisserie de diverses couleurs de Flandres, garni de toille » (p. 64). Puisque nous sommes en Belgique, il ne faut pas omettre : « Ung tappis de Tournay, de plusieurs et diverses ouvraiges couleur de vert, estant sur la dite table » (p. 60).

Or le vert ici affecte trois nuances : *jaune*, *brun*, *noir*. « Une couverture de satin de Burge, picquée couleur rouge, garny de sargette vert jaulne » (p. 62). — « Ung aultre garniture d'ung pavillion de sarge vert brun » (p. 62). — « Ung chaalict de bois de noyer, à housse garny de sarge verte brun » (p. 72). — « Une aultre garniture à lict, de sarge couleur vert noir » (p. 62). En fait de *brun*, le roussâtre clair donne le *ginzolin*, que le *Glossaire* enregistre sous les trois noms de *guisollin*, *guizolin* et *zizolin* : « Ung aultre chaalict aussy de bois noyer, garny de manteletz et rideaux de sarge ginzolin » (p. 72).

Toiles. — Il y en a de trois sortes, dénommées par le lieu de leur fabrication, Paris, Reims et Venise. — « Cincq douzaines de serviettes toille de chanve, ouvraige de Paris et Venize. Quatre nappes de toille de chanve, fasson tant Paris que Venize » (p. 57). — « Six grandes nappes de toille de chanvre, ouvraige de Venize et de Paris » (p. 63).

1. « Un sac de satin de Burges *(Inv. de Cl. Gascoing*, XVIIe s.).

« Deux pièces de toille de chanve non blanchiz, contenant quarante cinq aulnes ou environ, fasson de Reims [1] » (p. 58).

« Une serviette bancquetière [2] toille de chanvre, de la petite Venize [3]. Deux pièces de serviettes, fasson de la petite Venize » (p. 57). « 4 autres grandes nappes, deux damassées et les deux autres fasson de Venize. 4 serviettes bancquetières damassées et deux autres de lin, ouvrage de Venize » (p. 63). — « Trois pièces de nappes ouvrées de la grande Venize, servant à cuisine » (p. 64).

IV. — (1626-1722).

Inventaire de l'infirmerie de l'abbaye de la Couronne, par Blanchet.

Cet inventaire fait partie, comme note, de l'*Histoire de l'abbaye royale de N.-D. de la Couronne en Angoumois*, p. 331-333 : il date de l'an 1626. Les articles n'en sont pas numérotés et trois seulement ont été annotés pour expliquer les termes employés.

Je crois à propos d'y faire un choix d'expressions, de nature à enrichir le *Glossaire spécial des inventaires.*

Estraiteaux est pour *traiteaux* [4] : « Une meschante table, soubstenue par des estraiteaux qui la tiennent, ayant une barre par le milieu ».

« Plus une amboisture de table de poirier ».

« Deux rabats de toille blanches, trois paires de manchettes, un surpelly, plus ung autre surpelly sans manches, qui servait au dict feu de Lalud pendant le caresme, plus deux bonnets caretz ». Tel est le costume ecclésiastique. Le surplis sans manches se nommait improprement *rochet:* on s'en servait surtout pour le confessionnal.

«Plus deux vases et une sallière de vesselle de Venize ».

Un autre inventaire, daté de 1722, est donné par extrait, pag. 433-434. M. Biais l'a emprunté au baron Pichon : il porte le nom de Mlle de Marcillac. Il y est surtout question de porcelaine de Chine et du Japon. L'artichaut décoratif y figure en deux endroits : « Une grande jatte en forme de feuilles d'artichaut. Deux petites jattes en forme de feuilles d'artichaut. »

« Un petit cabaret, carré long, de très beau laque noir, garni de deux petits seaux à gerbes, deux soucoupes carrées à paysages et un petit mortier. Deux cabarets de laque rouge, avec huit tasses et autant de soucoupes à pans et quatre morceaux de laque rouge formant les sucriers. » *Cabaret*, comme le sens l'indique, signifie donc un plateau pour déposer et présenter certains vases ou tasses. Ce mot

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 82.

2. Cet adjectif ne figure pas dans le *Glossaire*, qui a l'équivalent dans *banquier*. *Bancquetière* doit s'entendre ici, non de la couverture d'un *banc* proprement dit, à s'asseoir, mais d'une crédence ou *dessert.*

3. « Item, deux grandes serviettes, bien délyés et ouvrées d'ouvraige de Venise. Item, quatre nappes toutes neufves, ouvrées à ouvrage de Venise. Item, une nappe de lin, ouvrée à petite Venise, propre pour le grand autel. Une grande nappe, à ouvrage de petite Venise, de fin lin. Deux serviettes, à ouvrage de petite Venise, marquée d'un B et d'une palme aux deux boutz » (*Inv. de la Sainte Chapelle de Dijon*, 1563, n°s 199, 206, 208, 209, 210).

4. On disait de même en Poitou *escourgées* pour *courgées.*

a été omis par V. Gay ; si j'insiste, c'est qu'on pourra le faire figurer au supplément.

V. — (1666).

Inventaire du trésor de la vénérable église prévotale du grand Saint-Bernard, dressé en 1666, historié et annoté par le ch. Duc ; Turin, imp. Salésienne, 1888, in-8°, de 19 pag.

Cet inventaire, écrit en français, a son importance liturgique et archéologique. A la demande de l'éditeur, j'y ai ajouté quelques notes. Elles sont insuffisantes pour préciser certains points et indiquer les mots nouveaux ; je vais donc y revenir.

Le noir funèbre se combine avec le bleu, qui fut la couleur mortuaire du moyen âge ; avec l'or, comme à Rome ; avec le blanc, comme en France [1].

« Plus, deux estolles noire et bleue [2], avec un manipule noir et bleue. — Plus, une autre chasuble de velour noir, ayant sa croisée [3] devant et dernier de drap d'or. — Item, la couverte des morts, de frises avec la croix blanche [4], lequel est formé de toile noire. »

Le drap d'or est distinct de la *toile d'or* [5] : il y a aussi de la *toile d'argent*. « Plus une chasuble et deux tuniques de velour violet, garni de toile d'or. — Plus une autre chasuble en toile d'argent à fleurage rouge ».

Parmi les étoffes, signalons le *camelot*, l'*armoisin*, la *satinade*, le *damasquin*, le *canade*.

« Plus une chasuble de camelot rouge à ondes [6], ayant la croisade en broderie. — Plus un autre (voile de calice) d'ormisin [7] rouge à undes d'un costé et de l'autre bleue, servant de touts les deux costés [8], ayant ses croix et dentelles d'argent. — Item, deux (bourses) de satinada [9] blanc, avec leur croix bleue au milieu. — Item, un autre (bourse) de damasquin [10] cramoisi. — Item un (voile de calice) de canade jaune, en soye à bastons rompus ouvragé. »

Les couleurs sont très variées : *cramoisi*, *gris de lin*, *citron*, *feuille morte*, *rose sèche* [11], *tanné* [12], *jaune*, *incarnat* [13], *isabelle*. « Plus un autre (bourse) de taphetas cramoisi. — Plus un autre (bourse) de damas blanc, avec ses dentelles d'argent, ornée de loin de coleur grideline. — Plus un autre (voile) à fond vert et ses roses à coleur de citron, ayant des grandes dentelles d'argent. — Plus un autre (voile de calice) à fond violet, à fleurage coleur de feuille morte. — Plus un autre (grand voile) de taffetas tanet. — Un de couleur roses seiches. — Item, un (devant d'autel) de damas jaune figuré ayant au milieu une croix, marqué *Alexander Tordetis* [1]. — Plus un damas incarnat, à fleuron jaune. — Item, une autre chasuble de damas rouge à fleurage blanc, avec ses passements [2] d'or et sa croisade de coleur d'isabelle, à fleur rouge et frange d'or. »

La pale est tantôt en *linge* et tantôt recouverte d'étoffe : « Palles, soit violettes [3]. On at treuvé quatre travaillées à canatille [4] et de toile simplement dix. Plus, une simple rouge et blanche [5]. »

Rasoir doit s'entendre de *résoir* ou *réseuil* [6] : « On at treuvé trois bonnes et une mauvaise. Plus deux d'augmentation fort bonnes. Plus une autre ouvragée de soye. »

La housse de l'autel a un nom particulier : « Item le couvre-autel journallier de tapis de laine à diverses coleurs. »

Je ne reviendrai pas sur les mots *fleuret* [7], *tovailles de pulpite* [8] *passement*, *corniche* [9], *coussin et parement de cuir* [10], que j'ai expliqués ailleurs; mais je ne puis omettre ici *faton*. « On at inventarisé dix huit touailles pour mettre sur le pulpit, fort bonnes. — Plus une chasuble de damas blanc, avec ses passements d'or et les armes de M. le baron Roncas. — Quatre cussins de cuir doré, deux desquels ont le sacré nom de JÉSUS et Marie. — Item, un (devant autel) de cuir doré [11], où sont despeints saint Bernard, saint Roch et saint Sébastien, à présent de peu de valleur. Plus un autre de cuir doré, où est dépeint saint Bernard. Plus un autre de cuir à lamme argentée ayant au millieu une Annuntiade. — Plus un autre (cingule) de fleuret rouge et un autre de faton à diverses coleurs. — Item un tableau desus l'autel de Nostre-Dame, ayant sa cronice bois de noyer. »

Le rouge est employé pour le Saint-Sacrement : « Plus un poile soit baldaquin [12] de damas cramoisi, avec ses

1. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 107, 148.
2. Voir sur le bleu, *Ibid.*, p. 104.
3. *Ibid.*, p. 168.
4. Le *Glossaire archéologique* définit la *frise* : « Étoffe velue et frisée d'un côté. » « Ung pourpoint de frise blanche, nervé de satin vioulé et noir décopé » (*Inv. de J. Maillard*, 1527).

Aux grands jours de Moulins, en 1550, il fut défendu « à tous juges royaux, advocats, enquesteurs et procureurs d'entrer au barreau avec robes courtes de frize et de soye. »

5. *Œuvr. compl.*, p. 61, 139.
6. *Ibid.*, p. 142. Voici une autre variété de camelot : « Item, un autre (devant autel) de camelot à gros grain, avec ses franges de soye coleur violette. »
7. *Ibid.*, p. 137.
8. Voilà un ornement double. L'usage en remonte plus haut.
9. « Tenture de tapisserie de satinade à bandes, en deux pièces. » (*Inv. du chât. de Rambouillet*, 1718).
10. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 166.
11. *Ibid.*, p. 145.
12. *Ibid.*, p. 195.
13. *Ibid.*, p. 113.

1. *Œuvres compl.*, p. 114, 140.
2. *Ibid.*, p. 139.
3. Rétablir *voilettes*.
4. *Ibid.*, p. 158. — « La coronne sur la teste du dit reliquaire faite à canatille et soye platte. Une coronne travaillée en canatille ». — « La crespine des franges dud. lict, en broderie faicte en boutis de cannetille et clinquant d'or et d'argent » (*Inv. de Marie Stuart*, 1586.
5. *Ibid.*, p. 169.
6. *Ibid.*, p. 150.
7. *Ibid.*, p. 151. — « Deux autres devant d'autel, petits, à fleurs vertes sur un fond blanc en laine de fleuret. Une autre chasuble violette, à fleurs de fleuret. Deux coussins rouges, de fleuret, à fleurs. Deux coussins blancs, de fleuret, à fleurs » (*Inv. de Mattaincourt*, 1684, nos 63, 85, 94, 96). — « Dans les manufactures de lainages, on appelle *fleuret* les plus belles laines de chaque espèce », dit M. Deblaye, en commentant le n° 63.
8. *Ibid.*, p. 155.
9. *Ibid.*, p. 136.
10. *Ibid.*, p. 154, 156, 157.
11. A Tours, il existe deux devants d'autel en cuir, l'un au lycée et l'autre chez M. Palustre.
12. *Ibid.*, p. 166.

franges blanches et rouges, et au millieu la représentation d'un ciboire en broderie. »

Les *carrous* d'une dalmatique sont les orfrois horizontaux, qui rejoignent les *bandes* ou double orfroi vertical : « Plus deux tuniques neufve de damas cramoisi, avec ses bandes jaunes et les carrous aussi jaune. »

Un des missels est de l'édition d'Anvers : « Trois missel, l'un d'impresse de Paris, l'autre d'Anvers à présent relié et l'autre de Venise de médiocre valeur. — Item, deux bréviaires impresse d'Anvers, l'un à présent relié et l'autre en deux parties fort bonnes. »

Enfin, notons les escabeaux des chapiers [1] : « Plus deux tabaretz pour les choristes, bois de noyer ».

Ces extraits montreront que l'Inventaire du Grand Saint-Bernard est digne de figurer dans les collections spéciales à titre de document utile.

VI. — (1706-1771.)

Les inventaires de Rambouillet, par le comte de Dion.

Ces inventaires, au nombre de quatorze, datent de 1706, 1715, 1718, 1722, 1729, 1733, 1749, 1753, 1757, 1758, 1765, 1767, 1769 et 1771. Ils ont été édités dans les *Mémoires et documents publiés par la Société archéologique de Rambouillet*, t. VII, 2e fascicule, pp. 198-203, 203-228, 279-302; mais seulement par extraits, sans numérotage ni annotations. D'ordre purement civil, ils contiennent un certain nombre d'expressions que ne donne pas le *Glossaire archéologique* et qu'il me faut en conséquence relever, pour mieux montrer son caractère d'opportunité.

« Un baquet à rafraîchir, avec son pied, un grand sceau *(sic)* à rafraîchir, de porcelaine d'Hollande.

« Trois compotiers.

« Quatre chandeliers antiques à côtes de melon.

« Un éteignoir [2].

« Six cuillères à café, d'argent doré d'Allemagne [3].

« Quatre paires de souliers de femmes, deux en castor gris.

« Redingotte d'espagnolette.

« Une chaise à soufflet, garnie de ses roues, 120 l.

« Six chaises à la reine, de tapisserie en camelot gaufré, jourées de crin.

« Six chaises, fourées de cannes, peinture bleu.

« Quatre petites chaises cabriolet, fourées de paille.

« Pot à oille [4] avec son couvercle.

« Un lit et traversin de coutil de Bruxelles, remplis de plumes d'oie.

« Dans une armoire, une robe, sa trompette et sa pièce d'étoffe de soie or et argent.

« Caraco et jupon de taffetas bleu.

« Robe et jupon de dauphine [1], fond vert, 12 l.

« Domino et son jupon de taffetas brun. Domino de taffetas blanc, orné de fleurs d'Italie.

« Deux grimaces [2] de velours brodées en or.

« Quatre couvre-miroirs de tabis vert, garnis de quatre glands d'or et d'un petit galon d'or. Six couvres miroirs de Marseille, avec des glands de fil.

« Deux tourniquets de bois.

« Un cabaret de la Chine, pour l'appartement du roi, garni de six gobelets bleus, blancs et dorés, avec un autre garni d'argent. Un autre cabaret de la Chine, garni de six soucoupes et cinq tasses, la sixième de porcelaine du Japon, un sucrier de même garni d'argent. Un cabaret de la Chine, garni de six soucoupes, six tasses et sucrier garni d'argent.

« Six pots de chambre de porcelaine, servant pour le roi et madame de Maintenon [3].

« Deux matelas de damas bleu, piqués, avec des soufetes de fil d'or.

« Un tendelet pour le bateau, de damas cramoisi de Gênes, composé d'une impériale avec ses petites pentes dehors et dedans et huit petits rideaux ; six grands carreaux en forme de banquette, remplis de plumes, couverts du même damas et six petits carreaux.

« Un lit de roussi de Bruxelles, rempli de plumes d'oie.

« Deux coquetiers.

« Chaise garnie de drap cramoisi, 600 l. Autre chaise de poste à une personne, 300 l.

« Trois bonnets de coton, dont deux brodés, quatre de laine, un autre à la houzarde, écarlate bordé de martre.

« Deux manteaux à la baroucan gris, garnis d'argent.

« Veste de rat de castor, galonné en argent et boutons d'argent.

« Un fauteuil à l'anglaise, couvert de tapisserie de petit point, ruban de fil cloué de clous dorés. Fauteuil et quatre tabourets à l'anglaise, garnis de tapisserie de gros point.

« Un fauteuil de commodité, de bois de noyer, à manchette, couvert de calmane rayée rouge, verte et blanche. Un fauteuil de commodité, à manchette, couvert de serge de Loudes cramoisie, clouée de clous dorés avec galon de soie blanc.

---

1. *Ibid.*, p. 172. — Deux escabeaux n'en supposent que deux : « Duobus canonicis chorum tenentibus in capis de serico » (*Actes de 1302* et *1303*, ap. *Cart. de N.-D. de Paris*, t. IV, p. 172, 200.)

2. « Un paio di torchi dipinti, con li spegnitoi. Uno paio di torchi, colli spegnitoi dipinti » (*Inv. de Pierre de Médicis*, 1494).

3. « Plus un pair des chandelliers d'argent d'Allemagne » (*Inv. du grand S. Bernard*, 1666).

4. M. Bapst, qui a cité souvent ce mot dans *Les Germains*, emprunte sa définition au *Dictionnaire de Trévoux* : « Il faut prononcer *olle*, en mouillant les *ll* et sans faire sentir l'*i*. C'est un ramas des plus excellentes viandes, que l'on fait cuire dans un pot ou terrine avec toutes sortes de béatilles, quantité d'herbes fortes et aromates. L'oille est remplie de toutes sortes de bon gibier et autres viandes, comme faisans, perdrix, cailles, bécasses, bécassines, ortolans, pigeons, becfigues et autres que l'on y met en entier. L'oille est le mets favori des seigneurs espagnols, c'est de là qu'elle est venue en France. Ce fut le cuisinier Asmach que Philippe V fit passer en Espagne pour instruire les cuisiniers de ce pays-là qui n'apprêtaient rien à son goût, qui rapporta chez nous la manière de faire des oilles. Le pot à oille que l'on sert sur la table du roi est d'argent. Plusieurs seigneurs en ont aujourd'hui de même. »

1. M. Garran de Balzan possède, aux Châtelliers (Deux-Sèvres), une robe du XVIIIe siècle, en dauphine blanche, fabriquée à Lyon: il en a été offert un échantillon au Musée des Arts décoratifs, à Paris.

2. La *grimace* est une boîte ronde, dont le dessus en étoffe forme pelote. Ce terme s'est conservé à Sainte-Croix-de-Poitiers, qui en fabriquait pour les églises; à l'intérieur se conservaient les hosties.

3. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 68-71.

« Housse blanche (sur un lit) de voile de religieuse, sur tringle tournante.

« Un grand rideau et une bonne grâce de même (calmane rayée), doublés d'écorce d'arbre blanche, à petits carreaux verts.

« Trois mouchoirs de ceinture.

« Quatorze flambeaux (1) de cuivre doré à trois bobèches. 118 flambeaux de cuivre, façonnés en façon d'osier, marqués sous la patte d'une ancre et d'une tour. 58 flambeaux de cuivre pour le commun, marqués de même.

VII. — (1790.)

Le vieux Tulle, les couvents de femmes, par René Fage ; Tulle, Crauffon, 1888, in-8°, de 48 pag. et 1 pl.

L'intérêt de cette brochure est double : *local*, car il se réfère à l'histoire ecclésiastique de la ville épiscopale ; *général*, par les quatre Inventaires qu'il reproduit. Ce sont ceux des *Clarisses*, pag. 11-12 ; des *Ursulines*, p. 20 ; des *Bernardines*, p. 28 et des *Visitandines*, p. 34-35. Toutes ces communautés avaient été fondées au XVIIe siècle, mais ce n'est qu'en 1790, lors de leur suppression, qu'on procéda à l'énumération, un peu trop sommaire, du mobilier de leurs chapelles respectives.

Je vais citer les termes qui n'ont pas cours dans les glossaires spéciaux ou qui constituent des variantes aux expressions reçues.

Le plateau des burettes a trois noms différents : « Une paire de burettes d'argent, avec son assiette », ce qui suppose la forme ronde, comme en Italie ; « deux porte-burettes d'étaing », « un plat et les burettes ».

Le mot *burette* se prend encore pour *ampoule :* « Une burette aussi d'argent pour les saintes huiles ».

Le *vermeil* devient à la mode : « Un ostensoir de vermeil », « un ostensoir doré ».

On disait également *soleil* : « Un soleil ».

Les religieuses communiaient, une patène sous le menton : « Une patène de vermeil pour la communion », « une plaque pour la communion ».

Le ciboire est distinct de la custode : « Un saint ciboire, une custode, deux voiles de custode » ou pavillons (2).

Garniture se dit de trois choses : « Deux garnitures de chandeliers pour le grand autel, autant pour les chapelles, dont une de cuivre argenté et l'autre de bois doré ; autant de garnitures de bouquets artificiels ; une garniture de tapisserie pour l'église », à tendre le long des murs.

Ailleurs, sont inscrites « neuf pièces de tapisserie d'Aubusson ».

Il y a autant de bouquets, avec leurs vases, que de chandeliers : « Six bouquets artificiels, six vases de plomb » (1).

Les chandeliers sont de différentes sortes : « Six chandeliers de bois, un petit chandelier d'étaing » ; « huit chandeliers de cuivre » ; « six chandeliers de bois doré, six d'étain et six de cuivre » ; « six grands chandeliers, de cuivre, autres deux petits chandeliers de cuivre ».

Le règne des *souches* commence : « six cierges à ressort ».

La vogue est aux crucifix d'ivoire, si communs encore dans les communautés : « Trois crucifix d'ivoire ».

A la sacristie est une « fontaine de cuivre (2) », comme nous les connaissons et « une piscine d'étaing ».

Le fer à hosties avec son outillage : « Un fer à faire les hosties, un petit fer pour couper les hosties, avec la plaque de cuivre » ; « un fer pour faire le pain à chanter » ; « un fer pour faire les hosties, deux fers pour les couper ».

Le calice est renfermé dans un sac de toile : « Cinq sacs de calice ».

« Six armoires pour fermer les linges et les ornements. »

Entr'autres ornements, il convient de citer « une écharpe pour la bénédiction ».

Les devants d'autel sont en étoffe et en cuir doré : « Six devants d'autel, dont deux de cuir » (3).

« Quatorze pièces de gros réseau (4), doublées de toile rouge », font aussi office de tenture, surtout en Carême.

On dit indistinctement *lavabo* et *manuterge*, *chape* et *pluvial :*

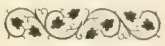
« Douze lavabo » ; « vingt manuterge » ; « une chappe » ; « trois manteaux pluviaux » ; « deux pluviaux ».

Voici une invention française, qui empêche aux cheveux de salir l'étole à l'endroit du cou : « Trente tours d'étole (5) ».

Il y a pour communier « quatre nappes de communion » (6) ; « quatre devant de communions » ; dans la même ville, l'expression variait suivant la communauté.

Un mot doit être précisé, *toilette* : « Six napes, six toilettes » ; « neuf toilettes pour le grand autel, cinq pour les petits ». Ce n'est pas une nappe, puisqu'immédiatement après cette dernière mention, je lis : « Douze nappes pour le grand autel et environ la moitié pour chacune des chapelles ». Ce n'est pas non plus une garniture de crédence, puisque, chez les Bernardines, « trois toilettes » est suivi de « trois nappes de crédence ». Toilette doit s'entendre de ce qu'on appelle actuellement *tour d'autel*, garniture en dentelle.

X. Barbier de Montault.



1. Voir le mot *flambeau* à la table des *Germains*, par Bapst. — Dans l'inventaire de Marguerite de Valois (1558), le flambeau est distinct du chandelier : « Quatre flambeaux d'argent doré, quatre chandeliers à mectre contre les murailles, d'argent doré, comme ceux qui sont en la chambre de la reyne. Ung valet d'argent doré; pour tenir le flambeau, comme celluy qui sert devant la reyne. »

2. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 165.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 135.

2. *Inv. d'un bourgeois de Tournai*, p, 13 — « Une cuvette de cuivre rouge » (*Inv. du chan. d'Armagnac*, 1746).

3. *Ibid.*, p. 154. « Les parements d'autels en cuir repoussé ou en toile peinte sont aussi devenus fort rares : ils étaient encore, il y a peu d'années, assez communs dans les églises pauvres, notamment dans la Haute-Ariège » (*Bull. de la Soc. arch. de l'Ariège et Couserans*, t. XVI, p. 133.)

4. *Ibid.*, p. 150.

5. « Six tours d'étole » (*Inv. du chât. de Rambouillet*, 1718).

6. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 172.

Un vitrail d'Andresy (S. et O.).

Chambly, 11 janvier 1889.

Monsieur le DIRECTEUR,

PERMETTEZ-MOI de vous adresser ces quelques lignes, qui ne seront peut-être pas sans intérêt pour les lecteurs de votre *Revue*. C'est tout à la fois une description et une rectification.

Dernièrement le courant de mes études et plus encore l'aimable invitation de M. le curé me conduisirent à Andresy.

Dans cette église, si intéressante par son architecture et ses anciens vitraux, il y a une verrière célèbre, connue sous le nom de *Pressoir mystique*. Elle est ainsi désignée par la tradition locale et portée sous ce titre dans l'*Histoire de l'Eucharistie* (1), par le savant abbé Corblet qui sans doute ne l'avait pas vue lui-même. Nous croyons que cette appellation est erronée.

Nous n'avons pas besoin de rappeler ce qu'on entend par le *Pressoir mystique*, sujet iconographique fort en vogue du XVe au XVIIe siècle, et inspiré par ces paroles d'Isaïe : *Torcular calcavi solus et non est vir mecum* (Is. LXIII, 3.). Or le vitrail d'Andresy, qui d'ailleurs est une belle œuvre, ne répond pas à cette donnée. Du reste voici la description, on pourra juger.

Dans une riche campagne dont l'horizon est borné par des vignes, deux personnages se promènent et semblent causer ensemble. Dans le lointain, un de ces charmants lointains dont la Renaissance avait le secret, on aperçoit une vigne ; des ouvriers font la vendange et emplissent leurs hottes. Au milieu se dresse un castel moyen âge ; à droite, par rapport au spectateur, on voit un vulgaire pressoir. Une femme se tient à l'entrée du bâtiment où il fonctionne et paraît surveiller l'opération. Enfin, au dernier plan, on voit une futaille traînée par les animaux de la vision d'Ézéchiel qui ont depuis été adoptés pour symboles des Évangélistes. C'est le seul détail emprunté à la scène connue habituellement sous le nom de *Pressoir mystique*. Le Christ qui est le personnage principal, n'y figure pas et, chose étonnante, le sujet qui doit attirer toute l'attention et qui a donné son nom à la verrière, est relégué au second plan. Ce vitrail, il est vrai, a beaucoup souffert et il a été restauré dans ces dernières années, mais quelque supposition qu'on fasse, il est impossible de trouver la place de Notre-Seigneur dans cette composition.

1. *Op. cit.*, p. 541.

En dépit de la tradition locale, il faut donc renoncer au *Pressoir mystique*, mais alors comment expliquer le sujet ? Il suffit de relire simplement le chapitre V d'Isaïe qui a donné naissance à la représentation allégorique et le prendre dans le sens littéral. Cette manière d'interpréter le prophète, du moins en peinture, est sans doute assez rare et à ce titre le vitrail d'Andresy nous paraît intéressant.

Prenons donc le texte sacré et comparons avec le vitrail. Voici le premier verset :

Cantabo dilecto meo canticum patruelis mei vineæ suæ. (Is. V, 1.)

Je chanterai à mon bien-aimé le cantique de mon proche parent pour sa vigne.

Avec l'idée du pressoir mystique les deux personnages qui se promènent dans la campagne demeurent inexplicables (1). Le texte sacré est une lumière. Les deux personnages, ce sont le prophète et son interlocuteur. Isaïe déroule sa prédiction allégorique de l'ingratitude d'Israël sous l'image de la vigne et du pressoir. Pour mieux faire saisir le sens du discours, l'artiste en met le sujet sous les yeux. C'est comme une vision qui se dessine à l'horizon.

Reprenons la Bible et continuons : « Mon bien-aimé avait une vigne dans un lieu élevé, gras et fertile. » (v. 1.) C'est précisément ce que représente le vitrail.

« Il bâtit une tour au milieu et il y fit un pressoir. » (v. 2.) La tour est figurée par le château fort dont nous avons parlé. Le pressoir est devant nous. Quant aux animaux d'Ézéchiel qui traînent la futaille, c'est une réminiscence empruntée aux pressoirs mystiques dont l'artiste avait sans doute plus d'un exemple sous les yeux.

Telle est, à notre sens, l'interprétation du vitrail d'Andresy. Un mot maintenant de l'exécution.

1. La tradition locale appelle l'un saint Paul l'ermite. Elle ne dit rien du second. Tout cela ne se concilie guère avec le nom de pressoir.

La scène de la vigne est intacte ; les deux personnages ont plus souffert. Sauf les têtes, ils ont dû être refaits. La restauration a été exécutée par M. Lorain de Chartres et fait honneur à son talent. Les figures sont d'une beauté incomparable ; le dessin est fier et énergique, la scène de la vigne est d'une grande finesse d'exécution.

Ce vitrail est placé à l'extrémité du bas-côté droit dans une fenêtre à deux baies. Il occupe celle de gauche. Celle de droite est ornée d'un baptême de N.-S. qui nous paraît bien inférieur. Le vitrail du Pressoir a dû être exécuté vers 1550. Nous n'en connaissons pas l'auteur.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

L. Marsaux,
curé-doyen de Chambly (Oise).

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.

Séances des 19 et 26 décembre 1888. — M. de Laigue lit une note sur un groupe sculpté comprenant deux figures, l'une assise, l'autre debout, trouvé à Néris. M. le baron de Baye communique les photographies de plusieurs objets en métal trouvés à Harmignies, en Belgique. — M. Rey lit une note sur le lieu nommé *Ad Salinas* dans la chronique de Gauthier le chancelier ; il identifie ce lieu avec le lac de Djabboul, au sud d'Alep. — M. Müntz signale une conjecture de M. Valton au sujet d'un portrait du musée des Offices attribué à Boticelli. Il établit que ce portrait, que l'on croyait représenter, soit Pic de la Mirandole, soit un inconnu, est en réalité un portrait de Pierre de Médicis. — M. Durrieu communique une note sur le miniaturiste Henri d'Orquevaulz, qui travaillait à Metz, entre 1400 et 1440. — M. d'Arbois de Jubainville présente une série d'observations sur les noms de lieux dérivés de noms propres d'hommes.

Séances des 9 et 16 janvier 1889. — M. l'abbé Thédenat donne lecture d'une note de M. l'abbé Brune, sur trois cloches anciennes conservées dans des églises du Jura. — M. Durrieu présente une miniature de Jean Fouquet, provenant du livre d'heures de M. Étienne Chevalier, et qui vient d'être acquis par le musée du Louvre. — MM. le baron de Geymüller et Ch. Ravaisson présentent quelques observations sur un croquis de Léonard de Vinci représentant un cavalier au combat. — MM. Saglio et Courajod communiquent deux statuettes en bronze du XVe siècle, trouvées en Vendée et acquises par le musée du Louvre. M. Courajod établit qu'elles ont dû servir, suivant un usage commun dans ce temps, à la décoration d'un autel. — M. Collignon communique une note sur une coupe antique du musée du Louvre.

Séance du 23 janvier. — M. Müntz communique quelques documents sur les édifices élevés à Montpellier par les soins du pape Urbain V (1362-1370), et dont ce pontife confia l'exécution aux architectes du palais d'Avignon, ainsi que la décoration aux ouvriers et artistes employés dans ce palais. — M. Babelon fait connaître deux découvertes numismatiques faites l'année dernière l'une, de monnaies grecques trouvées en Sicile, l'autre, de lingots d'or romains trouvés sur la Bodza (Autriche-Hongrie). — M. Mowat communique l'estampage d'une inscription romaine trouvée au hameau de la Folie (Aisne) et communiquée par M. Papillon, vice-président de la Société archéologique de Vervins.

Séance du 30 janvier. — M. Alexandre Bertrand présente un rapport de M. Nicaise sur les objets découverts dans un cimetière gaulois aux Govatz, commune de Bussy-le-Château (Marne). — M. Roman communique une petite statuette en bronze trouvée à Vienne, en Dauphiné, qui paraît être du XIe siècle et représenter une divinité de type oriental. — M. Ulysse Robert lit quelques fragments d'une étude sur les signes d'infamie dont le port était imposé aux Juifs, sarrasins, hérétiques et lépreux durant le moyen âge. — M. Germain Bapst communique la photographie d'un mortier en bronze du XVe siècle appartenant à la pharmacie de la ville d'Issoudun. M. Babelon discute les diverses attributions qui se sont produites au sujet d'une tête de marbre du cabinet des médailles considérée à tort, selon lui, pour celle de Titus Quinctius Flavrininus. — M. le baron de Geymüller, MM. Émile Molinier et Courajod présentent quelques observations sur l'emploi des plaquettes de Moderno et de Carriosso dans les décorations d'art du XVe et du XVIe siècle.

Séances des 6 et 13 février. — M. Frossard, associé correspondant national, présente le calque en couleur d'un carreau de verre émaillé de la fin du moyen âge, provenant de l'église du couvent de l'Escaledieu (Hautes Pyrénées). — M. Ulysse Robert termine la lecture de son mémoire sur les marques d'infamie dont le port était imposé aux cagots et aux femmes de mauvaise vie. — M. l'abbé Duchesne communique trois inscriptions chrétiennes provenant d'Afrique. — M. Émile Molinier signale deux dessins de Dominique Florentin pour le monument de Claude de Lorraine, à Joinville, conservée dans les collections du musée de Louvre.

Séance du 21 février. — M. Prost fait une communication sur l'instrument que tient à la main un esclave chassant un oiseau représenté dans une miniature de l'évangéliaire d'Ebon du IXe siècle, dont M. Aubert s'était occupé et dont des figures avaient été communiquées à la Société, en 1883. Les instruments en question sont probablement des tisonniers. — M. Müntz signale la persistance dans l'art du XVIe siècle de diverses légendes que l'on croyait généralement avoir disparu avec le moyen âge, la légende de Trajan, celles de Virgile, d'Aristote, de la papesse Jeanne, etc. — M. de Barthélemy signale, à propos de la légende de Virgile, la découverte dans l'ancien cellier du chapitre de Saint-Pierre de Troyes, de deux carreaux dont l'un semble

représenter Virgile en clerc ou maître d'école tenant une férule. — M. Bapst émet le vœu que les objets d'art des monuments nationaux ne soient pas déplacés à l'occasion de l'exposition. — Après un échange d'observations, il est passé à l'ordre du jour.

Académie des inscriptions. — Dans la séance du 30 novembre. M. de Vogüé a entretenu l'académie des nouvelles fouilles exécutées à Carthage par le P. Delattre. — Le 7 décembre. M. Jos. Flach a fait une communication sur deux manuscrits de la bibliothèque du comte d'Ashburnham rentrés récemment à la Bibliothèque Nationale. — Le 14 décembre, M. Aloïs Heiss a lu une notice sur les portraits de Gonsalve de Cordoue et la date de sa naissance. M. Salomon Reinach a communiqué un travail sur le musée d'armes en pierre et d'os de grands animaux fossiles, réunis par Auguste, à Capri. — M. Philippe Berger a donné lecture d'une note sur l'inscription bilingue de Malte, qui a fourni la clef de l'écriture phénicienne. — Le 28 décembre, M. d'Hervey de Saint-Denis a lu une notice sur la vie et les travaux de M. Paul Riant, récemment décédé.

L'académie des inscriptions a entendu le 11 janvier une communication de M. d'Arbois de Jubainville sur les noms de lieux d'origine romaine qui se rencontrent en France. M. Ravaisson a commencé la lecture d'un mémoire consacré à l'interprétation des scènes représentées sur les monuments funéraires des Grecs. Il est rendu compte d'une conférence faite le 3 janvier dans la catacombe de Priscilla.

Dans la séance du 18 janvier, — M. Edmond Le Blant apprend à l'académie qu'une nouvelle salle de la demeure des deux martyrs saint Jean et saint Paul, située dans le sous-sol de l'église qui leur est consacrée, vient d'être découverte. Les murs ont conservé de curieuses peintures qui remontent au IXe siècle probablement. Une d'elles représente une scène de supplice. Trois personnages, dont une femme, sont agenouillés ; ils ont sur les yeux un bandeau, les mains liées et ramenées en arrière. Le bourreau, placé derrière eux, et duquel il ne reste que les jambes, brandit sans doute le glaive qui va les décapiter. Suivant les *Actes des Martyrs*, ces trois personnages sont Benedicta, Crispus et Crispinianus, qui paient de leur vie la recherche des restes de Jean et Paul, dont l'empereur voulait tenir l'exécution secrète.

Une autre peinture nous montre le Christ revêtu d'un riche vêtement byzantin, ayant à ses côtés les archanges Michel et Gabriel, et à ses pieds, en adoration, Jean et Paul.

M. de Mély soumet à la Compagnie des observations sur le portrait du cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie ou Gran (Hongrie), à la cathédrale de Chartres. On trouvera cette intéressante communication reproduite *in extenso* en tête de cette livraison.

M. Edm. Le Blant présente au nom de l'auteur, M. Diehl, deux ouvrages dont l'un, *l'Église et les Mosaïques du couvent de Saint-Luc, en Phocide*, nous intéresse plus particulièrement. Cette église, bâtie au neuvième siècle en l'honneur d'un saint byzantin et au lieu même où il avait son ermitage, l'église de Saint-Luc-le-Jeune est, au jugement du voyageur Wheler, la plus belle qui soit dans la Grèce actuelle. M. Diehl en examine avec compétence et en détail la disposition architectonique, la décoration de marbre multicolore et le parement. Ces mosaïques, presque inconnues, forment un ensemble considérable, couvrant le second narthex et toute l'église. Leur importance est grande pour l'histoire de l'art byzantin. L'auteur les rapproche ingénieusement des miniatures du Nécrologe de Basile, avec lesquelles elles ont une parenté étroite. Étudiées par M. Diehl, elles montrent comment se sont établies des traditions artistiques dont le *Guide de la peinture* offre, pour ainsi dire, la codification achevée.

Comité des travaux historiques et scientifiques. — A cause de l'intérêt spécial que présente la question des écoles romanes, nous croyons devoir reproduire le compte-rendu, donné par le *Bulletin archéologique* du Comité, d'une lecture faite au dernier congrès des sociétés savantes, par notre collaborateur M. Berthelé, sur l'ancienne église abbatiale de Maillezais (Vendée).

Cette église se compose d'un porche roman, d'une nef remaniée à l'époque gothique et d'un transept du XVe siècle. Elle est presque entièrement ruinée. La nef présentait une disposition originale ; car elle était surmontée de tribunes et ses bas-côtés étaient voûtés par des berceaux perpendiculaires à la nef. Elle a été attribuée au début du XIe siècle, mais il faut la faire remonter à la seconde moitié de la même période.

Si la nef de Maillezais avait été bâtie par l'abbé Théodelin, vers 1003, elle aurait le même caractère que la nef de l'église de Vouvent, dont la date est certaine. Or, le caractère de son architecture indique une époque moins ancienne. Les piliers de Maillezais étaient formés d'un massif carré, cantonné de quatre colonnes. Ce plan indique une période déjà avancée de l'art du XIe siècle. L'église doit être l'œuvre de l'abbé Goderan, qui entreprit sa reconstruction vers 1061. Cet abbé était d'origine champenoise. Or, il semble que certaines dispositions de l'église de Maillezais ont leur prototype dans l'église Saint-Remi de Reims. Les tribunes et les clochers des deux monuments offrent des points de comparaison intéressants à signaler. Il est fâcheux que ces hypothèses ne soient confirmées par aucun texte ; mais elles n'en

ont pas moins une importance assez grande pour attirer l'attention des archéologues.

M. de Lasteyrie fait observer à M. Berthelé que la ressemblance qu'il croit reconnaître entre les tribunes de l'abbatiale de Maillezais et celle de Saint-Remi de Reims, est loin d'être démontrée, car celles de Maillezais étaient voûtées, tandis que celles de Saint-Remi n'étaient couvertes à l'origine que par des charpentes apparentes. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher le modèle des voûtes de Maillezais. Peut-être est-ce dans le bas-côté du transept de l'église de Saint-Remi? Mais des voûtes analogues existaient aussi à Saint-Étienne de Limoges ; des tribunes se voyaient aussi à Saint-Martial de Limoges ; or, les relations entre Maillezais et Limoges étaient nombreuses au XIe siècle. Mais, en revanche, nulle part en Limousin ni en Poitou, les églises du XIe siècle n'ont deux clochers sur la façade ; or, cette particularité existe à Saint-Remi de Reims, et c'est un très sérieux argument à l'appui de la thèse si habilement présentée par M. Berthelé. — M. Demaison partage l'avis de M. de Lasteyrie, quant aux tribunes de Saint-Remi de Reims. Il croit avec lui et contrairement à l'opinion de Viollet-le-Duc, qu'elles étaient simplement recouvertes de charpentes apparentes au XIe siècle, et que les bas-côtés de cette église étaient voûtés en berceau. Pour le surplus il adhère complètement à la thèse de M. Berthelé.

M. Julliot, président de la société archéologique de Sens, donne une étude sur les fouilles faites dans le sanctuaire de la cathédrale de Sens, au mois de novembre dernier. Le remaniement du dallage du sanctuaire a amené la découverte des sépulcres de plusieurs archevêques et notamment des cardinaux Duprat et Du Perron, des évêques Guillaume I et Guillaume II de Melun, Étienne Bécard, Philippe de Melun, Tristan de Salazar et Jean Du Perron. L'objet le plus intéressant recueilli dans les fouilles est une crosse épiscopale du XIIIe siècle, en cuivre doré. On a retrouvé également une mitre et des étoffes de la même époque dans la tombe de l'évêque Guillaume de Melun. En outre deux pierres tombales du XIIIe siècle gravées au trait ont été mises au jour, ainsi que le cœur de Mgr de Pellère, inhumé vingt-six ans après sa mort.

M. Berthelé lit encore une étude sur les églises angevines du style Plantagenet. Ce style d'architecture atteignit en Anjou et en Poitou, son complet développement au XIIe et au XIIIe siècle. Son caractère particulier est la voûte en forme de coupole, renforcée par des nervures. Au milieu du XIIe siècle, les architectes de la région angevine transformèrent la coupole à l'aide des croisées d'ogive, dont les monuments religieux du nord de la France leur avaient donné l'idée. La tour de Saint-Aubin d'Angers renferme une voûte domicale de la première moitié du XIIe siècle. La cathédrale d'Angers, l'église de Thouars, les premières travées de la cathédrale de Poitiers offrent des croisées d'ogive simples, placées au-dessous de voûtes domicales. Vers la fin du XIIe siècle, on rencontre des voûtes domicales à huit nervures. Les quatre nervures secondaires ont été adoptées pour soutenir les claveaux des berceaux secondaires. C'est dans l'église Saint-Martin d'Angers qu'on peut voir une des plus anciennes voûtes domicales à huit nervures. Jusqu'à la fin du règne de Louis VII, on ornait les branches d'ogives de ces voûtes de plusieurs tores ; vers 1680, on adopta, pour les décorer, les nervures monotoriques, comme dans l'ancien hôpital Saint-Jean d'Angers voûté au début du XIIIe siècle. Les églises de Candes et de Sainte-Radegonde, à Poitiers, présentent la même particularité.— Au XIIIe siècle, les voûtes domicales se compliquent encore, comme dans les églises de Saint-Serge, de Toussaint à Angers, et d'Airvault. Les architectes en vinrent à ne plus observer la division des travées et les branches d'ogives secondaires se multiplièrent. C'est le chœur de Saint-Serge à Angers qui offre le plus beau type domical. Le sanctuaire ruiné à l'abbaye d'Asnières est recouvert d'une série de voûtes analogues à celles du transept de l'église de Toussaint à Angers. Ces deux édifices remontent à la moitié du XIIe siècle. Les églises d'Airvault, de Saint-Jouin-les-Marnes et de Saint-Germain-sur-Vienne appartiennent à la même époque. Le style Plantagenet y atteint son plus haut développement. En Anjou les voûtes domicales postérieures au XIIe siècle se composent d'une série de voûtins appareillés séparément ; mais en Saintonge, notamment à Aulnay, on fit au XIIe siècle des coupoles nervées qui ne sont pas de véritables voûtes domicales. Le style Plantagenet exerça une telle influence dans les environs d'Angers, que certaines églises, comme celles de Saint-Étienne de Chinon, construite au XVe siècle, offrent encore des voûtes inspirées par le style domical.

M. Brutalis, correspondant du Comité à Perpignan, adresse au Comité l'acte de commande d'une chape pour l'église de Catlar (Pyrénées orientales), et la photographie du chaperon *(la capilla)* de cet ornement.

La chape de Catlar est une pièce remarquable par la finesse de l'exécution et la richesse de l'ornementation. Elle fait le plus grand honneur à l'ouvrier, des mains duquel elle est sortie. Maître Martin Maredo était un véritable artiste et M. Brutalis aura sauvé son nom de l'oubli.

Signalons encore un inventaire des biens de l'abbaye de Naufle-le-Vieux, en 1399, communication de M. Lucien Merlet, à Chartres.

Société de Saint-Jean. — Une idée heureuse, mainte fois émise dans les congrès catholiques, vient d'être réalisée par les soins de la société de Saint-Jean, celle de créer la *Médaille de l'Art chrétien*, pour encourager les œuvres qui ont réussi à unir le sentiment religieux au mérite esthétique.

Le type de cette médaille était à créer, car parmi les œuvres existantes, dont plusieurs sont remarquables par leur exécution, on ne rencontre, à part quelques portraits, que de vaines allégories ou des sujets païens ; ou bien on se heurte à des compositions dénuées de toute valeur au point de vue de l'art.

Nous avons reçu une épreuve de la matrice exécutée sous l'inspiration et la direction de la société de Saint-Jean de Paris, avec le concours de la société de Saint-Jean-de-Montpellier, par le sculpteur M. Dropsy. Au centre trône la Vierge Marie, nimbée, tenant debout sur son genou gauche, l'Enfant JÉSUS, qui bénit (1). Saint Grégoire le Grand, accompagné de ses emblèmes iconographiques, se tient debout à la droite de Marie ; il a en main le rouleau du chant liturgique, cette gloire incomparable et impérissable de l'art chrétien. Son costume pontifical se drape avec l'élégance propre aux étoffes souples des anciens vêtements liturgiques ; mais sa tiare a la forme bulbeuse et disgracieuse des temps modernes. A gauche de la Vierge saint Louis, dans sa traditionnelle et noble attitude, lui présente la Sainte-Chapelle, qui est comme un abrégé des merveilles du XIIIe siècle, la plus grande époque de l'art religieux en architecture, en sculpture, en peinture, etc. Ces trois figures sont gravées avec une correction parfaite, et avec beaucoup d'art et de goût. Elles résument d'une manière bien heureuse le programme artistique et religieux que la société de Saint-Jean a conçu et propose aux artistes français comme un idéal ; en même temps elle leur rappelle les gloires les plus pures de l'art chrétien dans ses époques de splendeur. Nous aurions aimé voir autour de cette jolie médaille, un encadrement plus marqué, et au moins aussi saillant que les reliefs des personnages.

Au bas, on a gravé cette exergue tirée de l'Ecclésiastique : *Pulchritudinis studium habentes ;* c'est aussi la devise de la Réunion artistique dirigée par le R. P. Clair, S. J.

Le revers a été laissé libre pour recevoir les inscriptions éventuelles. Le module est de 0m05 (2).

Société centrale des architectes français. — M. Ballu a donné à la société des architectes français, une conférence sur la critique contemporaine et l'architecture.

Comme il le remarque, un étranger, peu au courant de nos habitudes, dirait, en regardant la foule se précipiter dès le petit matin au salon des Champs-Élysées : « Quel peuple d'artistes que ces Français, comme ils aiment la peinture ! » Le Tout-Paris va au salon comme on va aux courses, non plus pour voir courir des chevaux, mais pour regarder de belles images dans des cadres d'or. Cependant les salles d'architecture échappent entièrement à leur cohue, et ce n'est pas sans raison que l'administration omet d'y faire placer des banquettes. Quant aux reporters de journaux, ils rendront volontiers compte de la peinture, ajouteront quelques mots, pour finir, sur la sculpture ; de l'architecture, ils ne diront mot et leurs lecteurs leur en savent gré. Telle est, de nos jours, la situation privilégiée des architectes vis-à-vis du public. M. Roger Ballu en recherche les causes.

La première est que, pour juger un monument d'architecture, il faut des connaissances bien plus étendues que pour apprécier un tableau ou une sculpture, et que ces connaissances font défaut au public. La seconde, c'est que le caprice et les préjugés du propriétaire empêchent généralement l'architecte de faire œuvre d'artiste ; et dans les monuments publics, les commissions administratives jouent à cet égard un rôle qui n'est pas moins néfaste. C'est surtout l'oubli profond dans lequel est tombée cette maxime élémentaire, que l'architecture est la mère des arts et que les autres artistes devraient être les auxiliaires dociles de l'architecte.

Quant au remède, le principal selon le conférencier est de développer davantage le goût du public, de lui apprendre à lire un plan. Il faut aussi généraliser les études de l'architecte. A ses yeux, un grand pas a été fait dans cette voie, quand on a organisé l'enseignement simultané des trois arts à l'école des beaux-arts.

Nous est avis que M. Ballu a omis une des causes et un des remèdes. Cette cause est l'éclectisme qui sévit de nos jours et qui jette parmi les œuvres de l'architecture une confusion dans laquelle on comprend que le bon public ne sache plus se retrouver. Le remède serait, que la société des architectes français s'efforçât de dégager le vrai principe de l'art architectural et de l'imposer à ses membres avec un certain ensemble fait de logique et de traditions. Par là-même, l'architecte reconquerra l'indépendance dont il a besoin pour s'élever à la hauteur de l'artiste.

Société des amis des monuments parisiens. — L'assemblée générale de cette société a eu lieu en janvier dans la grande salle du cercle de la librairie. L'assistance était nombreuse, beaucoup

1. Chose regrettable, le nimbe du divin Enfant n'est pas crucifère, selon un des usages les plus essentiels du symbolisme chrétien ; en outre sa nudité n'est couverte que d'une draperie trop légère ; en le revêtant de la robe, usitée aux meilleures époques de l'art, on eût donné aux artistes l'exemple d'un sentiment plus profondement respectueux à l'égard de la Divinité ; ce qui eût été particulièrement opportun, dans un modèle offert aux artistes par une institution aussi autorisée que la société de Saint-Jean.

2. M. Bescher, qui possède le coin, s'empressera d'expédier les exemplaires qui lui seront demandés en bronze (2 fr. 50) ; en argent (17 fr. 50) ; en vermeil (21 fr. 50) ; en or (300 fr.).

de dames avaient répondu à l'invitation qui leur avait été faite. La séance était présidée par M. Albert Lenoir, membre de l'Institut. Le secrétaire général, M. Ch. Normand, a lu le rapport sur les progrès et les travaux de la société. Puis on a procédé à l'élection d'un certain nombre de membres du comité. Enfin M. Augé de Lassus a fait une conférence sur *la disparition d'un coin du vieux Paris :* le prolongement de la rue Monge et les abords de la place Maubert. Dans un langage des plus imagés, le conférencier a fait l'historique de ce quartier, des plus anciens de Paris. Certaines rues vont disparaître ; la rue de la Bûcherie par exemple, qui devait son nom aux marchands de bois qui l'habitaient. Puis il a été question de Saint-Julien le Pauvre, vieille église du XIe siècle et qui, fort heureusement, ne sera pas démolie. Cette conférence très intéressante a été fort applaudie. Un des membres du comité, M. Maureuse, a fait des projections de photographie qu'il avait prises sous la pioche même des démolisseurs.

La *société des amis des monuments rouennais* continue ses travaux avec activité. Dans une dernière assemblée générale, M. Léon de Vesly, professeur à l'école régionale des beaux-arts, a fait une conférence sur « l'art ogival ». La société se propose de continuer ses conférences, qui auront principalement pour objet l'étude des monuments de Rouen.

Société des antiquaires de l'Ouest. — *Séance du 25 octobre.* M. A. Garran de Balzan offre une série des carreaux émaillés provenant des fouilles de l'abbaye de Châtellier. Le P. de la Croix offre le moule d'une marque de fondeur d'étain du XVIIe siècle. — M. Bonvallet lit une lettre de M. G. Vallier, de Grenoble, au sujet de la chartreuse d'Oyron et de deux sceaux attribués au Poitou ; un de ces sceaux est celui de l'abbaye de Saint-Jean-de Bonneval, près Thouars. — M. Alfred Richard communique un joli triens mérovingien (qu'il attribue à Gondebaud, roi de Bourgogne, 491-505), trouvé dans les ruines du château de Courdault, commune d'Amilly (Charente inférieure). — M. A. Richard signale les défauts de la nouvelle flèche de Saint-Maixent. — La société examine l'un des moulages qui viennent d'être faits dans son musée par les soins du ministère des beaux-arts, pour le musée de sculpture comparée du Trocadéro : celui du médaillon Renaissance *Salvator mundi* provenant de Bonnivet. — M. le lieutenant Espérandieu lit une étude sur l'épitaphe de *Senodonna*, rencontrée tout récemment à Poitiers par le R. P. de la Croix.

Séance du 15 novembre. Mgr Barbier de Montault signale dans les *Annales du Rouergue* la reproduction d'une pièce fort rare imprimée à Poitiers, en 1621, et communique de la part de M. Augier, archéologue à Bordeaux, le dessin d'un objet en terre cuite trouvé à Poitiers, qui a été discuté à la société archéologique de Bordeaux, et qui est considéré par les uns comme une lampe, par les autres comme un bouchon d'amphore. Il en existe des similaires au musée de Nantes, que feu F. Parenteau a appelés lampions à suif, et dit provenir de tombes gauloises. — M. Alfred Barbier décrit un mortier de 1629, portant une inscription, trouvé à Asnières (Vienne). M. B. Ledain signale la découverte à Moutiers (Deux-Sèvres) d'une plaque de ceinturon mérovingienne dans un tombeau placé auprès de l'autel où se trouvait l'inscription de saint Rufin, qu'il a fait connaître en 1881.

Séance du 20 décembre. M. l'abbé Ripault offre une tête de statue en pierre trouvée dans les fouilles faites par M. Frédéric Moreau à Caranda (Aisne). — M. de la Bouralière offre un cadran solaire, recueilli dans la commune de Savigny-l'Evescault, daté de 1681, ornementé et armorié. — Mgr Barbier de Montault offre de la part de M. Garran de Balzan un morceau de soie blanche à fleurs de couleur, dite *dauphine*, fabriquée à Lyon au commencement du règne de Louis XIV. — M. Ledain signale la découverte d'un ancien devant d'autel dans l'église d'Airvault. — Mgr Barbier de Montault communique une nouvelle lettre de M. G. Vallier de Grenoble relative à la chartreuse d'Oyron (Deux-Sèvres). — M. Richard communique une lettre de M. Léo Desaivre, signalant dans une églogue de Jacques Béreau (1565) un passage relatif à une faïence de Saint-Porchaire et à son auteur, un nommé Tascher.

Séance publique du 6 janvier 1889. M. Alfred Barbier ouvre la séance par la lecture d'une très intéressante notice sur le *moine arménien Haython*, historien du XIIIe siècle, mort vers la fin de 1307 ou au commencement de 1308.

M. de la Marsonnière, sous le titre des *funérailles de l'aruspice Sabinis*, fait un récit des temps gallo-romains.

M. l'abbé Lucien La Croix, venu tout exprès de Paris, a terminé la séance par une conférence sur Richelieu.

Société de statistique des Deux-Sèvres. — *Séance du 3 octobre.* — M. H. Beauchet-Filleau envoie un extrait d'inventaire ancien, intéressant pour l'histoire du costume. — M. l'abbé Largeault lit un travail de M. Rondier, notaire honoraire à Exoudun, sur le marché passé en 1604 entre Jean Baudéan-Parabère, gouverneur de Niort, et Jacques Trotin, architecte du roi en

Poitou, pour des constructions au château de la Mothe-Saint-Héraye.

Séance du 7 novembre. — Mgr Barbier de Montault envoie l'estampage de l'inscription de la cloche de Saint-Germier (Deux-Sèvres). Cette cloche est datée de la façon suivante : m d iii xx. D'après M. Berthelé, qui a étudié la cloche *de visu*, le sceau accompagnant cette inscription oblige à restituer 1580 et à écarter les dates de 1517, 1523 ou 1560. — M. Arthur Bonneault fait don de cinq dessins, dont l'un offre une belle restitution de la grande cheminée du logis du Gazeau (commune de Sainte-Ouenne).

Le *Bulletin* de juillet-septembre contient : Une charte en français, concernant l'abbaye des Châtelliers.

Commission des arts de Saintes. — *Séance du 20 juillet.* — Communication de M. le baron A. de Beaucorps, sur un sarcophage récemment trouvé sur la commune de Genouillé et contenant deux corps couchés en face l'un de l'autre. — Lecture par M. Dangibeau, de la première partie du compte-rendu de la dernière excursion archéologique et relative à l'historique de Brouage.

Séance du 25 octobre. — M. Noguès, secrétaire, donne au musée la curieuse pierre trouvée en 1878, dans le tombeau de l'abbé Guillaume, à Saint-Séverin (fin du XIe siècle) et qui a servi de matrice à une inscription sur plaque de plomb, laquelle était encore incrustée dans la pierre lors de la découverte du tombeau. M. Noguès fait remarquer à cette occasion que le dessin publié par le *Bulletin monumental* (année 1879, p. 237) et reproduit par le *Bulletin des archives de Saintonge* (t. VIII, p. 276), est inexact, car ce dessin montre l'inscription-matrice lisible dans le sens ordinaire, tandis qu'on aurait dû la montrer gravée à rebours. — M. l'abbé Noguès présente une étude sur l'église fortifiée de Contré, près d'Aulnay.

Société historique de Pontoise. — Une excursion a été faite en 1886, par les membres de cette compagnie, à Chars, Bouconvillers, Noucourt et Magny-en-Vexin (Seine et Oise). Divers monuments de ces localités ont donné lieu à d'intéressantes discussions. L'église de Chars est un des édifices historiques les plus intéressants du XIIe siècle. M. Eug. Lefèbvre Pontalis doit prochainement la décrire. Celle de Bouconvillers offre un clocher à flèche de pierre remarquable et qui montre une fois de plus le soin que les religieux du Bec apportaient à la construction de leurs édifices, qui comme celui-ci, dépendaient de leur abbaye. Une légende rapporte en ces termes, l'usage fréquent de sonner les cloches pendant les orages : ✠ L'AN V^e LVI, SAINT-ESTIENNE PATRON DE CÉANS POUR ÉVITER TOUTE TEMPESTE TOUTEFOIS QUE SERA SONNANTE AULX HABITANS DE CESTE PSSE.

Noucourt a offert aux excursionnistes deux sujets d'étude : 1° les retranchements fortifiés, situés dans la propriété de M. Achenbach-Wahl, et décrits par lui comme le camp dans lequel César, en l'an 51 avant JÉSUS-CHRIST, se serait retranché, pendant sa lutte contre la coalition des Bellovaques, des Vélocasses et de plusieurs autres peuples, opinion qui n'a pas été sans soulever de vives contradictions ; 2° l'église de Noucourt, construction intéressante de différentes époques, et dont le retable du maître-autel, exécuté au commencement du XVIe siècle, en pierre calcaire de Touraine, offre une composition considérable et des plus remarquables.

A Magny, enfin, nous nous trouvons en pleine Renaissance, dans l'église de la maison de Henri II. *(Bull. mon.)*

L'Association bretonne. — L'Association bretonne, qui a pour directeur M. de Kerdrel, a tenu en septembre sa réunion annuelle à Saint-Pol-de-Léon. Dans la séance d'ouverture M. Pol de Courcy a prononcé un discours dans lequel nous relevons ce passage : « Je serai d'autant plus heureux de servir de guide, dans le Léon et à Saint-Pol, aux archéologues bretons, qu'il faut se hâter de visiter les monuments historiques et archéologiques de la Bretagne, avant qu'ils aient fini de disparaître ; et il termine en protestant hautement contre les destructions journalières de ces monuments, et rappelle qu'en maintes circonstances les architectes et démolisseurs à outrance devraient se souvenir de cette recommandation, faite aux dentistes : « Guérissez, mais n'arrachez pas. » *(Bull. mon.)*

Institut archéologique du Luxembourg. — Dans le tome XX de cette société nous trouvons plusieurs articles et documents publiés par M. Em. Tandel, entr'autres un état des biens de l'abbaye d'Orval accompagné d'une vue à vol d'oiseau de ce monastère disparu, et une note de M. Sibenaler sur une *ara* romaine trouvée, en 1848, sous le maître-autel de l'ancienne église de Messancy, analogue à celle qu'on découvrit en 1825, dans l'église d'Amberloup ; ce sont deux exemples à noter de l'établissement du christianisme sur les ruines de l'idolâtrie. M. l'abbé de Leuze, curé de Baronville, donne l'histoire du

comté de Montaigu et de l'ermitage de Saint-Thibaud. Signalons surtout une notice de M. V. M. G. Dendal sur les antiquités trouvées en différents points du Luxembourg. L'église de Watermal paraît remonter au commencement de l'époque romane. Elle contiendrait une voûte domicale à pendentif. Il serait très intéressant de faire un relevé exact de cette voûte. Le clocher renferme deux cloches extrêmement curieuses par leur ancienneté (elles remontent, en effet, à l'année 1349), et sont signées de leur fondeur. Elles mesurent respectivement 1m,21 et 1m,11 de diamètre. Il paraît qu'elles sont très belles. Elles révèlent l'existence, dans la ville de Huy, d'ateliers de fonderie au XIVe siècle et d'un artisan très habile, nommé maître Jacques.

L'église de Rulles possède une cloche plus ancienne encore, qui est la doyenne de toutes celles de la Belgique, depuis que celles de Liége ont été refondues. Du moins, la courte et unique inscription qu'elle porte : « *Ave Maria* » et son style indiquent cette haute antiquité. A Villers-sur-Semoi, M. Dendal nous signale une particularité analogue à celle que nous signalons plus haut : la table de l'autel repose sur un bloc cubique, ayant appartenu à une *ara* romaine. L'auteur date la première du VIIe siècle.

Ce sont là, certes, des antiquités que l'on a rarement la bonne fortune de pouvoir signaler.

L'Amstel Kring. — Il s'est fondé, il y a deux ans, à Amsterdam, sous le nom d'Amstel Kring, une société d'études historiques et catholiques, qui s'est donné pour mission de réunir les souvenirs antérieurs à la réforme, et ceux, beaucoup plus rares, qui ont trait à la perpétuité du culte pratiqué occultement pendant la période de persécution.

L' « Amstel Kring » (Cercle de d'Amstel), a réuni, dès ses premiers débuts, un ensemble fort intéressant d'objets relatifs au culte, tableaux religieux, statuettes, vases sacrés, ornements d'églises brodés de la plus grande beauté, livres liturgiques et de prières, tentures et étoffes, etc.

Une importante collection de gravures amsterdamoises, formée par Eric Walter et léguée par lui au Cercle, et une collection de livres archéologiques et historiques, relatifs à l'histoire chrétienne des Pays-Bas, ont mis la bibliothèque à même de prendre rang immédiatement. Le concours généreux de paroisses et de couvents, qui ont prêté à la société les épaves qu'ils ont pu sauver de leur ancienne splendeur, ont notamment contribué à l'intérêt du petit musée ouvert dès maintenant au public.

Le local où ce musée est installé ajoute un vif attrait à cette visite. A l'époque où le culte catholique ne pouvait être célébré ouvertement, les fidèles avaient établi des églises clandestines dans les combles de leurs maisons ; la dernière de ces paroisses, dissimulée sous les dehors d'une demeure essentiellement modeste, dont les étages inférieurs servaient de presbytère, allait disparaître lors de la construction de la belle église neuve du *Prinz Hendrick Kade*, lorsque le cercle a eu l'idée de la racheter et d'y installer ses collections en respectant la disposition intérieure. Le maître-autel a été conservé dans la grande salle du troisième étage, au-dessus de laquelle deux tribunes superposées atteignaient jusqu'à la toiture de l'édifice, qui ne se distingue extérieurement en rien des maisons voisines. Le premier et le second étage, où rien ne devait trahir la véritable destination de la construction, sont distribués en appartements ordinaires, utilisés aujourd'hui pour la bibliothèque, les salles de travail et le logement des gardiens.

Dans une de ces pièces une cheminée superbe, ornée de deux blasons accolés, conserve le souvenir de la famille, restée catholique, à travers les orages de la Réforme, qui avait fait subir au XVIe siècle, à sa maison patrimoniale, cette pieuse transformation. R. M. *(Bull. mon.)*

Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique. — On savait par de vagues mentions que la haute-lisse avait fleuri dans la ville de Binche. Lejeune et Pinchart n'avaient trouvé sur cette industrie que des renseignements si insignifiants, qu'on en était venu à mettre en doute l'existence dans cette ville du métier de haute-lisseur.

E. Mathieu vient de retrouver les traces de ce métier, qui formait une corporation sous le patronage de sainte Catherine, possédait une chapelle en l'église de Saint-Ursmer et qui fut très florissante jusqu'aux événements de 1554.

M. E. Van Even a tiré des archives de Louvain l'histoire de toute une lignée de sculpteurs du nom de Beyaert et il dédie cette notice à l'éminent architecte Henri Beyaert, qui en descend peut-être. L. C.

Bibliographie.

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE DU XIe AU XVIe SIÈCLE, par P. Gélis-Didot et H. Laffillée, architectes. Librairie des Imprimeries réunies, Rue Bonaparte, 13.

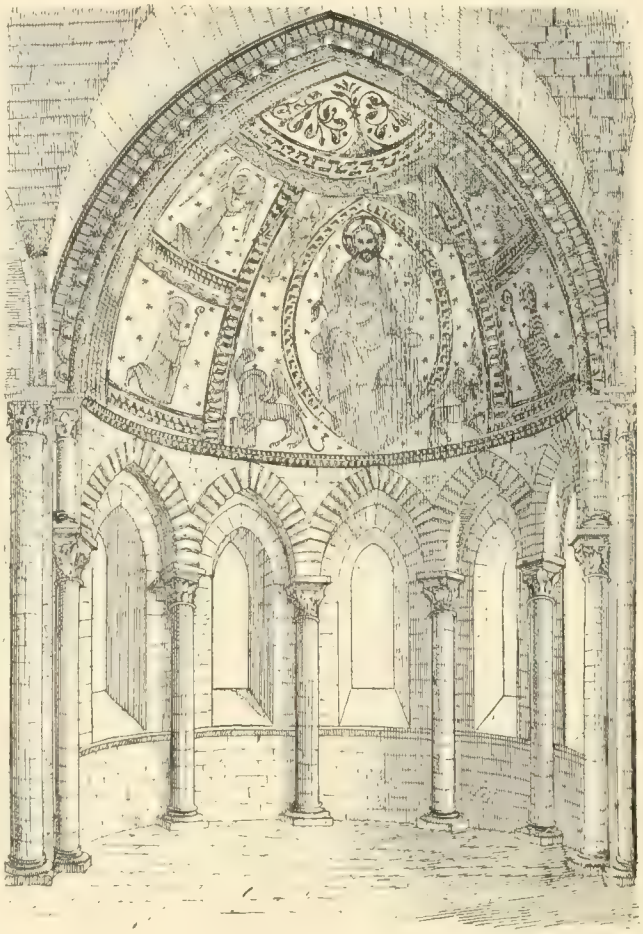
De tous les arts qui ont participé à la construction et au décor des monuments de l'Europe chrétienne, c'est assurément celui de la peinture murale qui a été le moins étudié et qui est resté le moins connu. Il s'est trouvé des architectes, comme Viollet-le-Duc, Lassus et bien d'autres pour faire l'analyse de la construction et l'histoire des évolutions du style de nos édifices ; il s'est trouvé des archéologues et des praticiens pour étudier et faire revivre successivement les industries d'art qui ont participé à leur ornementation. C'est ainsi que pour la peinture des vitraux, des hommes comme Hardman, comme Clutton et Burges et d'autres en Angleterre, comme Steinheil en France, comme le baron Béthune en Belgique, sont parvenus pour ainsi dire à ressusciter la vitrerie ancienne, à surprendre, avec les secrets de la fabrication, les caractères particuliers de cet art aux différentes époques et aux différents pays. Ce qui est peut-être un tour de force plus grand, ils ont fait accepter par un public généralement ignorant et souvent prévenu, ces travaux dont les principes mêmes sont ceux qui servaient de guide aux maîtres verriers de France, d'Allemagne et d'Angleterre. Pour la statuaire des différents siècles, il s'est trouvé des imitateurs habiles, et il suffit de voir les figures des porches de la cathédrale de Laon, de quelques travaux de même nature en Angleterre, et d'une série de retables sculptés par maître Blanchard en Belgique, pour s'assurer que les études ne sont pas restées stériles. Des artistes inspirés ont repris avec autant de succès les magnifiques modèles légués par les tailleurs d'images du XIIIe au XVe siècle, que l'ont fait, depuis la Renaissance, les imitateurs des Phidias, des Praxitèle et de tant d'autres statuaires de l'antiquité. Pour toutes ces catégories de travaux, qui apportent un si large appoint au décor des monuments de l'Europe du moyen âge, il s'est trouvé des artistes dévoués pour les entreprendre, et, comme nous venons de le dire, un public pour les accepter et pour les encourager. Il en a été de même pour les travaux de la dinanderie, de la céramique, de l'orfèvrerie et de la ferronnerie. Tous ces arts ont été repris successivement, et l'étude des œuvres anciennes a communiqué aux artisans et aux artistes une émulation, elle a donné à leurs efforts une direction et un essor dont l'art moderne a tiré d'amples ressources en réalisant de véritables progrès.

Si la peinture murale n'est pas restée étrangère à ce mouvement général, il faut convenir qu'elle en a beaucoup moins profité. L'ignorance, — même de cette partie du public qui prétend ne pas rester étrangère à la marche et au développement des arts, — est restée à peu près ce qu'elle était il y a quarante ans, et les préjugés contre la peinture murale, — surtout quand elle est conforme au style du monument roman ou ogival qu'elle doit décorer, — se manifestent souvent par le mauvais vouloir et même l'aigreur dans la critique et les jugements dont elle est l'objet.

Il n'en reste pas moins vrai que la peinture est, au point de vue esthétique, le complément indispensable de tout monument vraiment digne de ce nom. Toutes les nations de l'antiquité classique l'ont compris de la sorte, et le christianisme, depuis ses origines dans les catacombes jusqu'à son épanouissement complet dans la société européenne, y a vu l'art le plus aimable mis en œuvre pour rendre gloire au Créateur, en élevant, en réjouissant le cœur de l'homme, dans les temples élevés à la Divinité.

Malheureusement, c'est aussi le moins durable, et l'on peut dire qu'au point de vue des œuvres

restées intactes, la peinture murale est le plus déshérité des arts. Pour celui-ci, il faut bien le reconnaître, les monuments conservés au point de donner une idée de l'ensemble de la tonalité et de l'effet à produire, sont d'une rareté si grande qu'il serait permis de dire qu'il n'en existe même plus. Si, en revanche, on possède encore des fragments assez nombreux pour affirmer que la peinture murale, dans les monuments religieux et même civils du moyen âge, était la règle, non l'exception, ces fragments aux tons pâlis, au dessin souvent oblitéré, sont généralement inintelligibles pour le vulgaire. Il n'aperçoit que des taches et des traits informes, là où l'archéologue parvient à déchiffrer un document des plus intéressants et à reconstituer parfois un ensemble plein de renseignements les plus instructifs.



C'est à ce genre de travail que se sont attachés MM. Gélis-Didot et Laffillée et, de leurs études poursuivies avec persévérance, il est résulté une publication importante dont nous avons sous les yeux les deux premiers fascicules.

Il y a lieu de s'étonner que ce soit le premier travail de cette nature qui ait été entrepris en France. On possédait à la vérité quelques monographies, qui ont fait pressentir la richesse des matériaux à cet égard. Déjà en 1845, M. P. Merimée a publié une savante notice sur les peintures de Saint-Savin, accompagnée d'un atlas important dont les planches exécutées avec soin, donnent une idée très précise de ces peintures romanes. La Sainte-Chapelle de Paris, étudiée au cours de sa restauration avec une sorte de prédilection, a donné lieu à deux monographies, celle de MM. Calliat et Guilhermy, publiée en 1857, et une étude plus complète sous le rapport des peintures, par MM. Decloux et Doury, éditée par la maison Morel, en 1875.

Il est à regretter qu'un travail synthétique, comme celui dont le titre figure en tête de ces lignes, n'ait pas été entrepris pour la France, il y a un demi-siècle. Au cours de cette période bien des monuments de la peinture décorative, bien des documents découverts pendant la restauration architecturale des églises, ont dû être détruits, et sont aujourd'hui perdus pour nous. D'autres ont péri par l'incurie ou ont fini par s'oblitérer complètement sans avoir été relevés par une main compétente, immédiatement après avoir été dégagés du badigeon qui les préservait jusqu'à un certain point, tout en étant destiné à les cacher et à les anéantir. N'y a-t-il pas lieu à quelque surprise en constatant une indifférence aussi persistante dans un pays essentiellementartiste comme la France, alors qu'un peintre Norvégien (1) publiait déjà en 1862, les monuments scandinaves du moyen âge avec les peintures qui les décorent, et éditant à Paris cet important recueil, le dédiait à l'empereur des Français ?

Mais, si chaque jour contribue à rendre plus rares les vestiges d'un art essentiellement national, il faut hautement savoir gré aux deux artistes d'avoir entrepris sur la peinture décorative une étude qui restait à faire,et que peut-être d'ici à peu d'années, il ne serait plus possible de tenter avec succès. Pour être équitable envers leur publication, nous ajouterons qu'il suffit d'en parcourir les deux premiers fascicules pour s'assurer que ceux-ci renferment bon nombre d'études faites depuis assez longtemps déjà, sur des monuments en voie de réparation et dont les peintures n'existent

1. *Monuments scandinaves du moyen âge, avec les peintures et autres monuments qui les décorent*, par N. M. Mandelgren, Paris, 1862.

plus. Ce sont autant de renseignements précieux qui nous sont conservés par la publication de MM. Gélis-Didot et Laffillée.

Les planches imprimées en couleur sont bien exécutées et semblent rendre avec autant d'intelligence que d'exactitude l'aspect des documents qu'elles reproduisent.

Ceux-ci sont empruntés pour la plupart, en ce qui concerne le XIIe siècle, aux églises de Saint-Quiriace à Provins, de l'abbaye de Saint-Chef (Isère), de Petit-Quevilly, dépendance d'une ancienne léproserie près de Rouen, de Montoire (Loir-et-Cher), des châteaux de Saint-Floret (Auvergne) et de la Tour Ferrand à Vaucluse ; pour les siècles suivants, ce sont les peintures de Saint-Crépin d'Évron (Mayenne) qui offrent un exemple très intéressant ; il en est de même de celles du château de Coucy. Enfin nous trouvons des reproductions des peintures de la porte du transept nord de la cathédrale de Reims (1) ; de celles de l'église de Cunault (Maine-et-Loire), de la cathédrale de Clermont, du château de Bourbon-l'Archambault (Allier), de la chapelle de Kermaria (Côtes du Nord) et d'un certain nombre d'autres monuments.

Tout en composant un recueil qui aura sa place dans la bibliothèque de tout archéologue médiéviste, les auteurs semblent poursuivre un but pratique et vouloir apporter une collection de matériaux précieux aux peintres appelés à la décoration des monuments du moyen âge en voie de restauration, ou des édifices modernes construits dans le même style et d'après les mêmes principes. Ils leur offrent en effet tout une mine des plus riches en renseignements en études et motifs de toute sorte. Cependant nous espérons trouver dans les livraisons suivantes, des exemples

1. Ces intéressantes peintures avaient déjà été très bien reproduites dans l'ouvrage de Gailhabauld, *L'Architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent.*

plus nombreux et plus complets, en ce qui concerne la peinture de figures, les sujets légendaires et historiques, dont les monuments religieux de la France ont conservé encore bon nombre de fragments. Si plus d'un de ces derniers a dû disparaître fatalement, à la suite de refections nécessaires, il en a été pris parfois d'excellentes copies. Nous nous permettrons de signaler à l'attention des deux auteurs les dessins conservés aux archives de la Commission des monuments historiques, dépôt considérable, auquel ils ont déjà eu recours peut-être, et dont les richesses sont, de temps à

autres, révélées par les expositions des beaux-arts. Il nous souvient, pour ne citer qu'un exemple, avoir vu autrefois une série d'aquarelles traitées de main de maître, représentant des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, et que M. Ch. Lameire a exécutées d'après les peintures murales du XVe siècle de l'église de Notre-Dame-du-Tertre, à Châtelandreu (Côtes du Nord). Il y a là notamment un cycle de peintures représentant la légende de sainte Marguerite, décorant les voûtes du transept sud de l'église, que pour notre compte nous serions

charmé de retrouver dans les livraisons qui doivent terminer l'ouvrage de MM. Gélis-Didot et Laffillée.

La publication entreprise par les deux architectes est à la fois une œuvre de science, de talent et de dévouement ; elle est digne des encouragements efficaces et de l'appui de tous les hommes qui portent intérêt à l'histoire des arts. Nous pourrions ajouter encore que c'est une entreprise patriotique, car elle révèle l'art français dans une de ses applications les moins étudiées encore. A tous ces points de vue nous lui souhaitons un entier succès. J. HELBIG.

L'ÉCOLE MONASTIQUE D'ORFÈVRERIE DE GRANDMONT ET DE L'AUTEL MAJEUR DE L'ÉGLISE ABBATIALE. Notice accompagnée des deux inventaires les plus anciens (1496-1515), par Louis Guibert. 52 pp. Limoges, d. H. Ducourtieux, 1888.

L'auteur, avec une érudition du meilleur aloi, dont il a d'ailleurs donné déjà mainte preuve dans ses travaux antérieurs sur Limoges, traite dans cette brochure une question de haut intérêt. Nos lecteurs se rappelleront peut-être que déjà, en rendant compte du livre de M. Léon Palustre et Mgr Barbier de Montault : *Orfèvrerie et émaillerie limousines*, nous avons eu occasion de nous occuper du trésor de l'abbaye de Grandmont, l'un des plus considérables et peut-être des plus homogènes par la nature du travail des pièces qui le composaient, des grandes abbayes de France. L'exposition de Limoges, en 1886, qui a donné lieu au beau volume dont nous venons de rappeler le titre, avait réuni toutes les pièces les plus importantes qui existent encore de ce célèbre trésor, actuellement disséminées dans un certain nombre d'églises du Limousin. Nous avons raconté alors, à la suite de l'abbé Texier, l'histoire lamentable de la suppression de l'abbaye et de la dispersion de son trésor (1), il n'y a donc pas lieu d'y revenir à nouveau.

La notice de M. Louis Guibert pousse plus loin que l'abbé Texier les investigations, faites d'ailleurs avec grand soin et une véritable prédilection, par son savant prédécesseur. Elle donne l'historique, non seulement de ce qui a échappé au double naufrage de la suppression de la communauté de Grandmont et de la Révolution qui devait la suivre de si près, mais encore des pièces détruites et perdues avant cette époque. Enfin, ce qui lui donne un prix particulier aux yeux de bien des archéologues, elle nous fait connaître les deux inventaires les plus anciens du trésor dressés en 1496 et 1516.

1. Tome V, nouvelle série, p. 362.

Ces recherches établissent que longtemps avant les désastres du siècle dernier, le trésor de l'abbaye de Grandmont, comme ceux d'un grand nombre d'autres maisons religieuses, avait subi des pertes considérables. Dès le XIIe siècle, il est l'objet des déprédations de Henri Le Jeune, qui ne s'arrête même pas devant la colombe d'or contenant la réserve des hosties consacrées. Enfin, les abbés eux-mêmes, notamment à la fin du XVIe siècle, réduits à une grande pénurie, vendent les châsses, les vases sacrés en métal précieux, et même les croix d'autel. C'est là, nous le répétons, un fait nullement isolé ; l'archéologie peut le regretter et le chrétien doit en gémir, mais il est difficile de ne pas tenir compte de l'extrême misère où se trouvaient parfois réduits les religieux, et de ne pas plaider des circonstances atténuantes lorsqu'on les voit mettre au creuset des œuvres d'art d'un travail inestimable et que leur destination semblait devoir soustraire à toute atteinte de ce genre.

Nous ne suivrons pas M. Guibert dans les détails de son étude. Celle-ci résume tous les documents connus sur les monuments de l'orfèvrerie, conservés dans une maison religieuse établie tout au centre de la contrée qui a pour ainsi dire donné son nom à une remarquable industrie d'art dont les produits étaient exportés dans l'Europe entière. Car, si les bords du Rhin et de la Meuse ont produit des pièces d'orfèvrerie où l'art de l'émaillerie entre pour une bonne part, on retrouve même dans ces régions des coffrets-reliquaires, des pyxides et d'autres objets qui, fabriqués couramment à Limoges, étaient devenus pour cette ville, articles d'exportation. Mais l'auteur est-il assez heureux pour justifier de tout point le titre de son étude « *L'École monastique d'orfèvrerie de Grandmont* » ? Nous n'oserions l'affirmer. Il le dit du reste avec une entière bonne foi. « Aucun document historique n'établit d'une façon explicite que Grandmont ait compté, au nombre de ses religieux, des artistes et spécialement des orfèvres. » Bien des abbayes furent plus heureuses sous ce rapport et pourraient, à l'aide de noms propres, revendiquer la fondation d'écoles monastiques d'orfèvrerie. Pour le XIe siècle seulement nous pourrions citer Waulsort, sur les bords de la Meuse où l'abbé Erembert travaillait les métaux précieux d'une manière remarquable et initiait au même art son disciple le moine Rodolphe. Gembloux où l'abbé Albert, élu en 1012, avec son successeur l'abbé Tictmar, se livraient aux travaux d'orfèvrerie avec un talent remarquable aux yeux de leurs contemporains ; saint Hubert, dans les Ardennes, où l'on voit à peu près à la même époque le moine Hubert achever un retable d'or commencé par l'abbé Albert, etc. Il

est à regretter que M. Guibert, tout en appuyant ses conjectures de considérations très judicieuses et qui disposent le lecteur à admettre l'existence d'un atelier d'orfèvrerie à Grandmont, n'ait pas rencontré le moindre petit texte. C'était le moyen de fixer définitivement un fait qu'il est toujours possible de révoquer en doute, d'autant que l'auteur cite, dès la première page de son travail, des orfèvres travaillant dans de toutes petites villes des environs, Gérald de Turenne et Bernard de Gimel.

Quoi qu'il en soit, cette brochure est pleine de renseignements puisés aux meilleures sources ; l'abbé Texier avait déjà donné quelques informations sur le magnifique autel majeur en métal de l'église abbatiale.

M. Louis Guibert nous fait connaître la disposition du chœur, avec son autel à retable surmonté d'un ciborium porté par quatre colonnes, et entouré de châsses et de reliquaires d'une grande valeur.

Il nous introduit dans ce sanctuaire tout étincelant de pièces d'orfèvrerie de grand prix et de dorures éclatantes, et, pour faire revivre ce passé si intéressant, il n'a pas besoin de recourir à des artifices de style, il lui suffit des textes et des citations que sa vaste lecture et sa connaissance des documents de l'histoire de ces régions lui suggèrent en abondance.

Il poursuit ensuite, autant que lui ont permis de nombreuses recherches, l'historique de la plupart des objets formant le trésor de Grandmont, après sa dispersion. Plusieurs des châsses les plus importantes ont malheureusement disparu sans laisser de traces, d'autres ont été officiellement livrées à l'agent de la République pour être fondues.

Enfin cette étude est terminée par l'examen des inventaires du trésor de Grandmont. On en connaît treize, dont le plus ancien remonte à l'année 1496. M. Guibert le donne tout entier ; il se compose de 66 nos ; celui de 1515, le second en date, termine cette importante brochure, riche en renseignements de toute nature, auquel les médiévistes donneront une place de choix dans leur bibliothèque. J. H.

PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE DE SAINT-VICTORIEN, par Louis Guibert, 14 pp. avec une gravure.

Par ce travail l'auteur fait connaître la découverte d'une peinture murale, derrière l'autel majeur de l'église Saint-Victorien. Il en donne la description et un croquis, chose d'autant plus opportune que la peinture, cachée autrefois par les boiseries d'un autel relativement moderne que l'on avait élevé, vient d'être de nouveau soustraite à tous les yeux, par le retable neuf auquel ces boiseries devaient faire place.

Ces peintures très détériorées par le temps et probablement par d'autres éléments de destruction, offrent la particularité intéressante que, encadrées par une moulure horizontale dans la partie supérieure, verticale sur les côtés, et exécutées sur le mur contre lequel s'adosse l'autel, elles formaient une sorte de retable. C'est une particularité que l'on rencontre parfois dans les églises du XIVe et du XVe siècle, mais dont les exemples ne sont pas nombreux.

L'auteur termine son étude par quelques remarques générales sur l'art du moyen âge ; il fait entre celui-ci et l'art de l'antiquité classique un parallèle à la fois si judicieux et si vrai, que nous ne pouvons résister au désir d'en faire connaître quelques passages à nos lecteurs.

Après avoir rendu justice à la beauté des formes de l'art grec, M. Louis Guibert continue en ces termes :

... « Tout autre est l'art du moyen âge, qui aime l'analyse et recherche surtout l'expression individuelle. L'homme moral joue ici un grand rôle ; et il faut absolument, pour comprendre les inspirations artistiques de ce temps-là, admettre la domination de l'âme sur le corps. Les hommes dont nous parlions tout à l'heure ne possèdent pas le sens de cet art, l'intelligence de cette beauté, qui n'est plus ni le produit d'une combinaison savante de lignes ni la réalisation correcte d'un type général, mais le résultat d'une étude psychologique toute individuelle, parfois très raffinée. »

« En y réfléchissant un peu, on arrive à discerner la raison de cette inaptitude de certaines personnes à goûter l'art médiéval. Il y a des esprits qui manquent essentiellement de simplicité et de naturel, partant de sincérité. La naïveté les étonne ; l'émotion leur fait peur. Or, il n'y eut jamais rien de plus naïf et de plus sincère que les conceptions des artistes du moyen âge. Le corps n'étant plus considéré que comme le serviteur et l'instrument docile de l'esprit, n'est qu'un accessoire souvent fort négligé. La mimique devient sa principale raison d'être, son seul rôle nécessaire. Il n'est plus, comme dans l'art antique, cette incarnation même, cette forme visible du beau idéal sur laquelle doit avec complaisance se reposer le regard : il n'est qu'un vêtement sans importance en soi, qu'une enveloppe passagère destinée à s'évanouir le jour où l'esprit sera rendu à la liberté. L'artiste daignerait à peine s'occuper de cette dépouille s'il n'était obligé à certains ménagements vis-à-vis de ce corps si dédaigné, à cause du service qu'il en attend ; il ne peut, en

effet, se passer de la matière pour traduire sa pensée. Le corps deviendra donc, à ce point de vue exclusif, l'objet de son attention, de son étude et de ses soins, et parfois il arrivera dans ses créations géniales à réaliser des types qui, même sous le rapport de la beauté physique, n'auront rien à envier aux plus splendides types de l'art ancien ; mais on ne verra jamais la beauté extérieure, la beauté plastique, envisagée par les maîtres du moyen âge, même au XIIIe siècle, comme le but du travail artistique ; celui-ci doit, avant tout et par dessus tout, rendre sensible une pensée très concrète et très personnelle.

« Pour peu qu'on étudie ces œuvres, surtout celles où l'artiste a été en situation de se rapprocher de son but et de réaliser dans une certaine mesure son idéal, pour peu qu'on cherche à se pénétrer de l'esprit qui animait l'auteur et ses contemporains, on parvient à apprécier les réelles beautés de cet art si chercheur, si consciencieux, si délicat, si élevé, et on s'étonne d'entendre des hommes intelligents, des hommes instruits et réfléchis traiter de période « d'abominable barbarie (1) » une époque qui a légué à notre admiration les statues de la cathédrale d'Amiens et le gracieux édifice de la Sainte-Chapelle, c'est-à-dire des œuvres pouvant compter au nombre des conceptions les plus belles du génie et des créations les plus merveilleuses de l'art humain depuis le commencement du monde. »

Nous partageons de tout point les sentiments et les appréciations de M. Guibert, et c'est avec un véritable plaisir que nous en transcrivons ici l'expression éloquente. J. H.

1. Le mot est tombé, il n'y a pas bien longtemps, d'une bouche officielle; il a déjà été relevé avec juste raison.

ALBRECHT DURER'S Glaubensbekenntnis. Eine theologisch-kunstgeschichtliche Studie, von Prälat Dr Dankó in Gran. Tubingen 1888. H. Laupp.

LE CRÉDO D'ALBERT DURER. Étude théologique et archéologique, par Mgr Danko. 43 pp.

Albert Durer qui, depuis une vingtaine d'années, a été l'objet d'un grand nombre de recherches et de publications en Allemagne, partage avec Milton l'étrange destinée de laisser planer des doutes sur sa foi, sur la confession dans laquelle il a vécu et a fini ses jours. Le plus grand peintre auquel l'Allemagne a donné naissance, est-il resté fidèle à la religion catholique dans laquelle il est né, ou bien a-t-il abandonné celle-ci pour suivre la doctrine de Luther ? Voilà la question sur laquelle une controverse s'est engagée entre les écrivains auxquels on doit les travaux biographiques les plus récents sur l'artiste de Nuremberg. La brochure dont le titre se trouve en tête de ces lignes est exclusivement destinée à élucider le point controversé dans la vie du maître; la question est serrée de très près, et selon nous, elle y est définitivement éclaircie.

Pour le lecteur qui n'a pas suivi toutes les investigations des auteurs allemands sur Albert Durer ; qui n'a pas lu les appréciations diverses dont sa vie et ses travaux ont été l'objet, il paraîtra surprenant peut-être de voir que ce n'est pas sans passion que le peintre a été revendiqué comme l'adepte de l'une ou l'autre des deux confessions qui divisent sa patrie. Les auteurs protestants se sont donné carrière particulièrement dans l'étude des célèbres panneaux de la Pinacothèque de Munich où Albert Durer a représenté deux apôtres et deux évangélistes, saint Jean et saint Pierre, saint Paul et saint Marc; connus sous le nom un peu bizarre, mais pourtant authentique des « quatre Tempéraments ». Des archéologues protestants, d'un jugement ordinairement sain et calme, comme F. Kugler, ont voulu y voir « la première œuvre vraiment achevée du protestantisme ». Un autre écrivain, Rettberg, juge que c'est le digne pendant au célèbre Coral de Luther « Eine feste Burg », A. Hubner, W. Schmidt, et particulièrement Tausing, auquel on doit un livre considérable sur Durer, reprenant et renchérissant encore sur les appréciations de leurs devanciers, ont tous cherché à interpréter ces deux tableaux, on ne sait trop à quel titre, comme la profession de foi du maître, comme un monument qu'il aurait voulu élever à la foi nouvelle.

Un de nos collaborateurs allemands les plus autorisés, M. Auguste Reichensperger, en examinant dans cette *Revue*, le livre si intéressant et si concis de L. Kaufmann (1), a fait ressortir sur quel passage du *Journal d'Albert Durer* s'appuient les écrivains protestants pour le compter parmi les premiers disciples de la Réforme. Il nous suffira de renvoyer le lecteur à cet article bibliographique dont les déductions gagnent une nouvelle force par l'étude à laquelle se livre Mgr Danko non seulement du passage en question, mais en général de toutes les œuvres d'art, peintures, dessins et gravures, comme des écrits par lesquels Albert Durer a manifesté ses croyances.

De même que son ami Pirkheimer, avec lequel il est toujours resté en correspondance et en intime liaison, et comme beaucoup d'excellents esprits de son époque et de son entourage, le peintre de Nuremberg s'est abandonné à des mouvements de sympathie pour Luther et pour la Réforme qu'il préconisait d'abord *dans* l'Eglise ; mais Albert Durer était profondément attaché

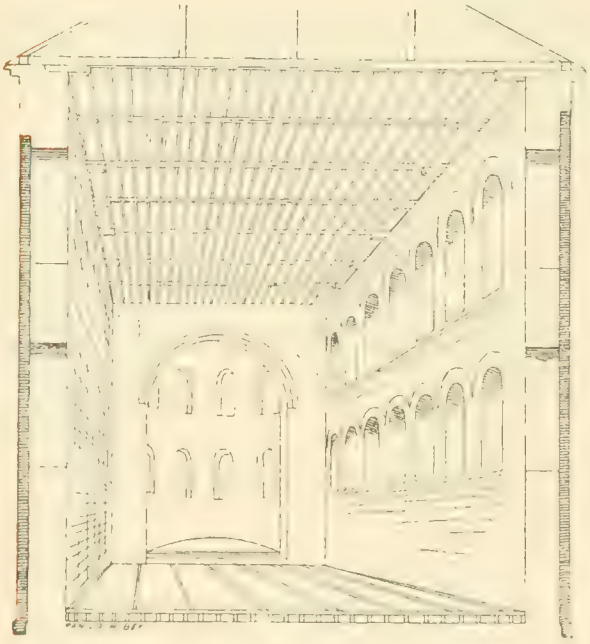
1. *Revue de l'Art chrétien*, t. V, nouvelle série, p. 228.

aux enseignements religieux que tout enfant il avait reçus de ses parents, et dont il parle avec une simplicité si touchante dans son journal. Lorsque le mouvement dans lequel s'était engagé l'ancien moine de l'ordre de Saint-Augustin, le poussa pour ainsi dire fatalement à rompre avec Rome, Durer, comme Pirkheimer, se sépara de Luther. L'étude des documents qui ont rapport à la dernière partie de la Vie du maître, comme celle de ses œuvres, établit qu'il ne fut mêlé en rien à l'agitation religieuse qui se faisait autour de lui et que, fidèle à toutes ses convictions catholiques, il mourut dans la foi dans laquelle il était né.

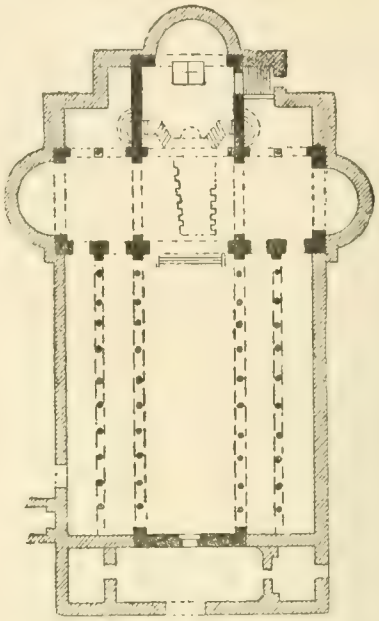
Telles sont les conclusions du travail de Mgr Danko, d'accord de tout point avec le livre de M. Kaufmann qu'il éclaire, sinon de faits nouveaux, du moins de considérations neuves et d'investigations approfondies. J. H.

L'ARCHITECTURE ROMANE, par E. Corroyer. *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.* In-8° de 320 pp. et 190 gravures. Paris, Quantin, 1888.

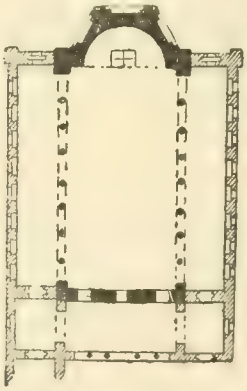
COMME on a pu en juger par les plans admirables qu'il a exhibés à diverses reprises au salon, M. E. Corroyer est un dessinateur hors pair. Ses relevés de monuments d'architecture font penser aux vignettes archéologiques de Viollet-le-Duc. Il a un collaborateur qui signe E. Wallet, également très habile en ce genre. Leurs dessins, clairs, élégants et savamment détaillés, reproduits par la photogravure et copieusement répandus dans le volume que nous analysons, suffiraient seuls à en faire un recueil précieux pour l'archéologue.



SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS.



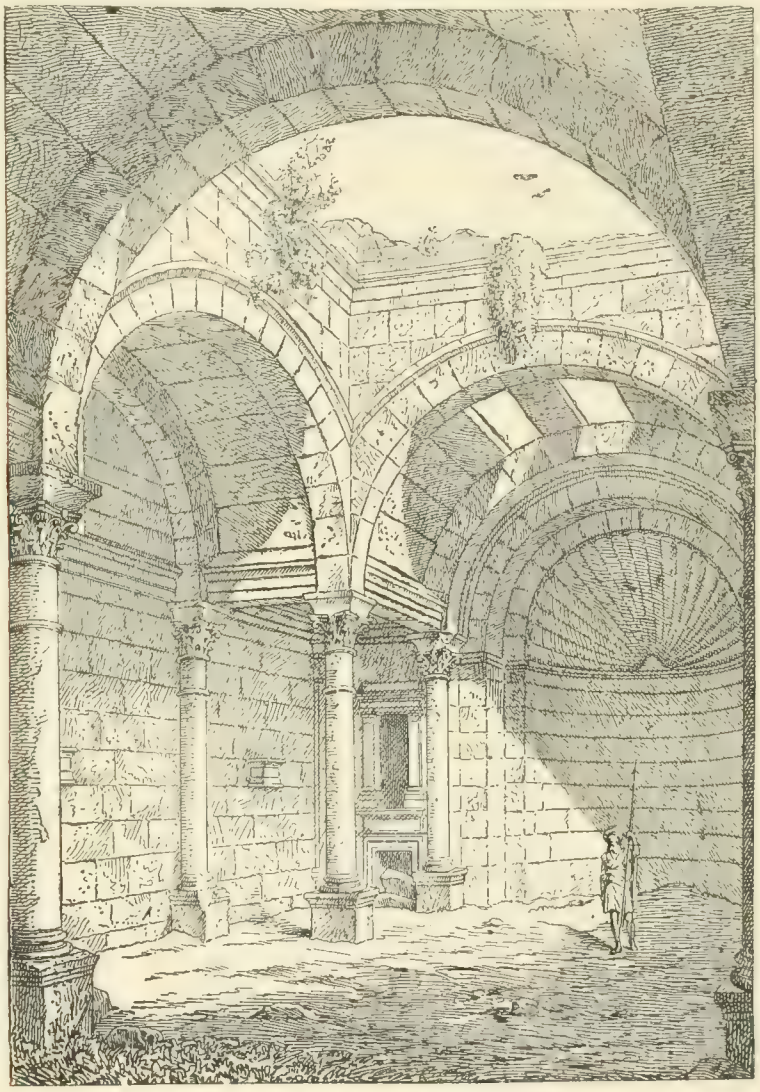
ÉGLISE DE BETHLÉEM.



SAINT-NICOLAS DE MYRE.

De nombreux monuments des douze premiers siècles de l'ère chrétienne sont ainsi reproduits, soit dans l'ordre chronologique, soit dans un certain ordre logique, et accompagnés de descriptions exactes et judicieuses, faites dans une langue scientifique spéciale familière à l'auteur. Son style est riche et correct, sinon au point de vue littéraire, du moins au point de vue technique. Il groupe les monuments par trois ou quatre similaires, et en fait comme autant de courtes monographies soudées ensemble; c'est la matière d'un chapitre, et il y en a comme cela 34. Les chapitres sont intitulés par les noms des monu-

ments décrits ; on aimerait une classification moins complexe et plus logique. Les chapitres se suivent sans rapports explicites entre eux ; en réalité, dans le texte, il existe un certain enchaînement d'idées, mais il semble trop peu apparent ; on n'y retrouve pas ce fil conducteur, que l'on voudrait avoir pour guide dans le dédale des monuments visités. Pour un traité didactique, le livre nous semble être imparfait à cet égard. M. le chan. Reusens, dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, a traité une matière analogue d'une manière bien plus méthodique. Au lieu de coudre ensemble une centaine de descriptions de monuments, celui-ci expose avec ordre les caractères du style dans ses différents genres de manifestations ; les monuments et les gravures qui les représentent



Prétoire de Mousmieh (Syrie centrale) (1).

viennent comme exemples à l'appui de son enseignement. Le docte professeur de Louvain a eu l'heureuse idée de déblayer le terrain fort encombré de l'architecture romane, en distinguant deux périodes dans les douze premiers siècles de l'ère chrétienne. Il fait un chapitre à part de la période latino-byzantine à laquelle il assigne les huit premiers siècles. Mgr X. Barbier de Montault, dans ses conférences au séminaire de Poitiers, fait la même distinction; il admet la division de l'ère chrétienne en Occident en cinq grandes périodes : latine, romane, ogivale, renaissance et moderne; la latine y occupe une des grandes divisions. Nous est avis que cette période aurait

1. Les gravures des pages 249, 250, 252 et 253 sont extraites de l'ouvrage de M. Corroyer.

pu utilement être traitée à part et faire l'objet d'un volume de la collection Quantin. Chez M. Corroyer, l'art latin et l'art roman paraissent un peu confondus.

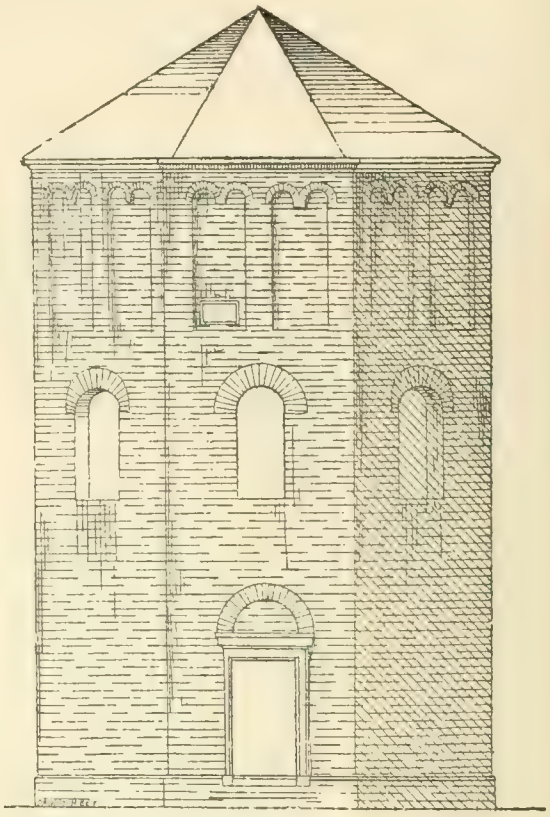
L'auteur consacre à celui-là la première moitié de son livre, sous le titre *Origines de l'architecture romane* et nous conduit, pour montrer ces origines, dans la Rome impériale, à Byzance, en Palestine, et jusqu'en Perse sur les pas de M. Melchior de Wogüé. Comme nous l'avons déjà montré ici, les archéologues cherchent aujourd'hui en Orient la genèse de l'architecture occidentale. M. Dieulafoy, nous l'avons dit, a rencontré en Perse des combinaisons de voûtes offrant, avant même la période romane, l'application des principes gothiques. M. Corroyer emprunte à M. de Wogüé de curieux exemples des transformations que la basilique latine a subies dans la Syrie, comme le prétoire de Mousmieh (vers l'an 160 de l'ère chrétienne), dont nous donnons ici une reproduction et qui, avec un plan cruciforme, offre une si curieuse combinaison de voûtes.

M. Corroyer parle des basiliques civiles de Rome transformées en temples chrétiens (page 13). C'est trancher une question encore controversée, mais qui, selon toute apparence, doit être résolue dans le sens négatif ; car avant comme après la conversion de Constantin, les basiliques profanes avaient et ont dû garder leur destination primitive (1). L'auteur pourra en avoir la preuve en lisant dans la *Real-Encyklopedie* du docteur Kraus, au mot *basilique*, le résumé des principales dissertations publiées en Allemagne sur ce curieux sujet. M. R. de Lasteyrie a résumé la même question au congrès archéologique de 1884.

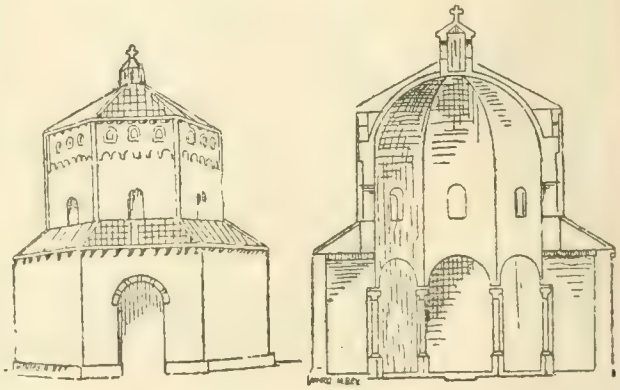
Nous doutons également qu'il puisse étayer sérieusement l'assertion qu'il émet page 17, que le clergé propagea *par calcul* la croyance en la fin du monde en l'an 1000.

L'éminent historiographe du Mont Saint-Michel fait dériver la voûte nervée romano-gothique des pendentifs de la coupole ; d'après sa théorie, Saint-Front de Périgueux et ses dérivés, au lieu de rester isolés dans l'ensemble des monuments d'Occident, contiendraient au contraire en germe l'évolution romane et même gothique. On trouve, il est vrai, dans les pendentifs, une solution du grand problème des poussées reparties sur quatre piles isolées ; mais nous restons toujours bien loin, même dans les voûtes annulaires nervées, de la vraie croisée d'ogive gothique, qui ouvre des larges jours jusque sous le niveau de la clef de voûte. S'il faut absolument aller chercher au loin les sources de l'architecture nationale, nous trouverons encore plus d'analogie avec notre système médiéval dans les pénétrations de voûtains qui couvrent les palais de la Perse, relevés par M. Dieulafoy.

1. Voir E. Reusens, *ouvrage cité*, tome I, page 143.



Baptistère de Ravenne.

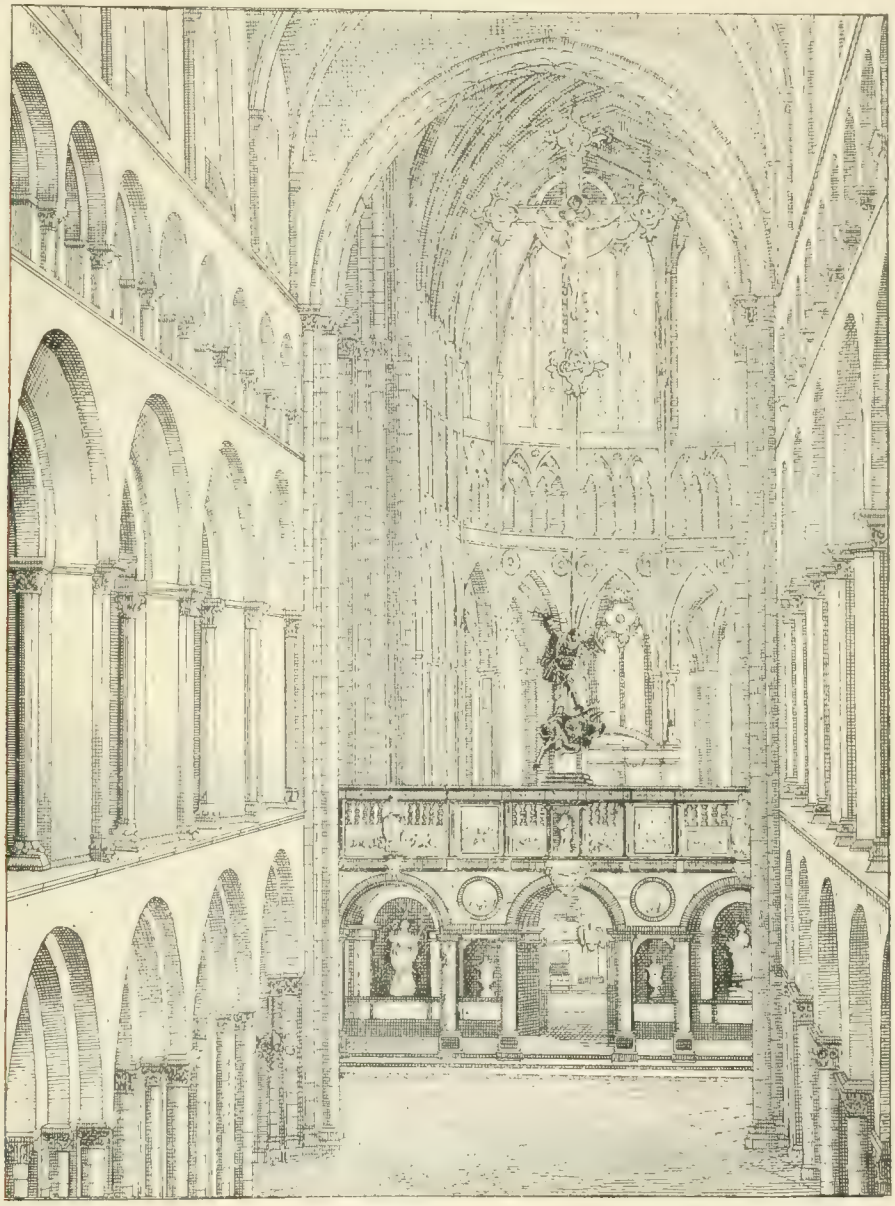


Baptistère de Novare.

Pour M. Corroyer, comme pour M. Quicherat, le principal caractère de l'architecture romane, c'est la voûte ; l'église romane est la basilique latine modifiée par l'adoption du voûtement systématique ; envisagé ainsi, l'art roman ne date guère que du XIe siècle. Pour nous faire connaître ses produits, il les groupe en baptistères ou chapelles rurales, en églises basilicales, en églises rondes

ou polygonales et en églises voûtées. Il estime que les travaux de de Caumont, de Quicherat et de Viollet-le-Duc le dispensent d'étudier les profils, les appareils, la sculpture, etc.

Parmi les églises basilicales du XIe siècle partiellement voûtées, il cite Jumièges, Moutiérender et Vignory, et décrit, outre cette dernière, celle de Saint-Genou et de Cerisy-la-Forêt ; les nefs

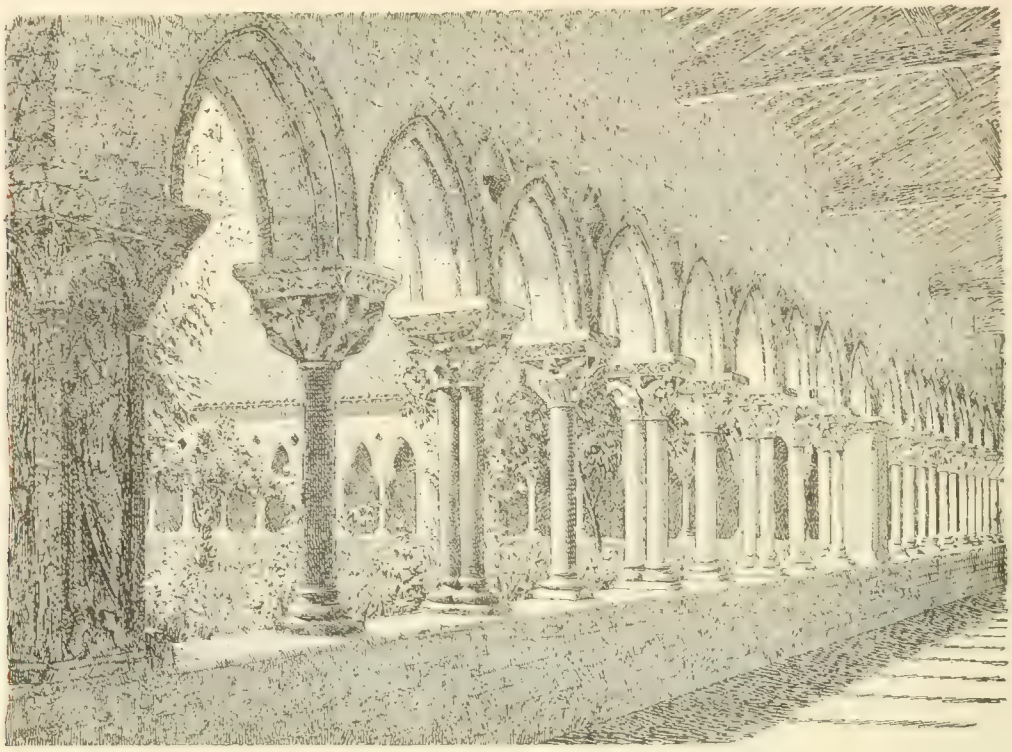


CATHÉDRALE DE TOURNAI.

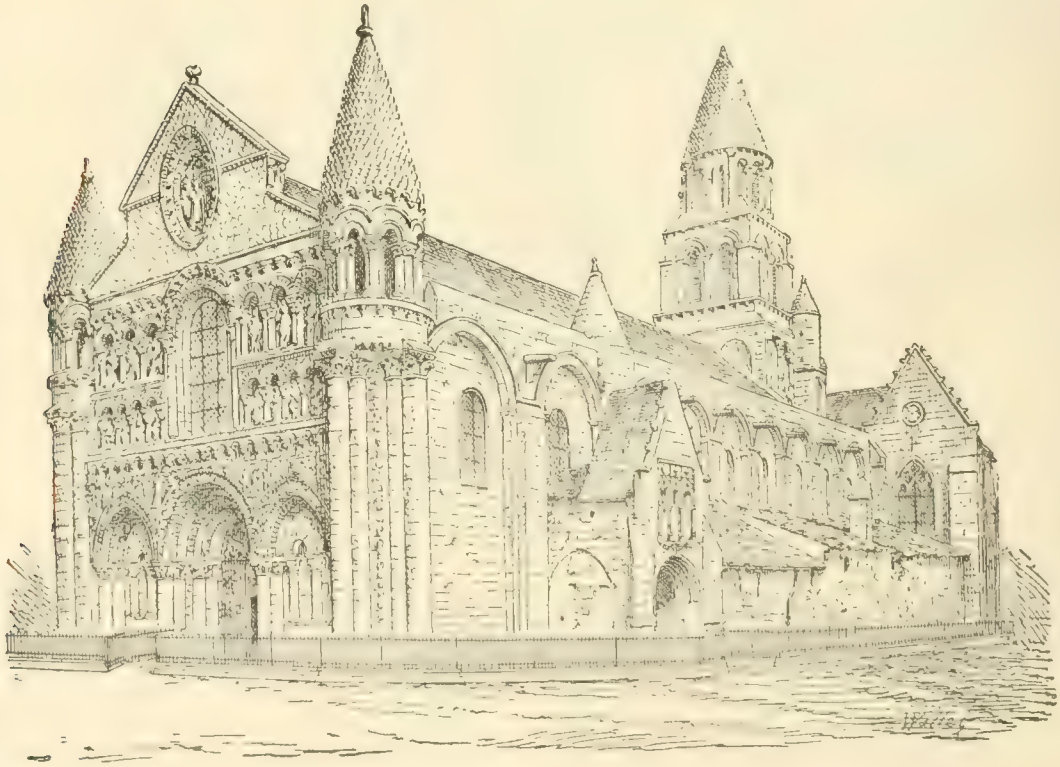
de la cathédrale de Tournai auraient bien pu prendre ici leur place. Suivent l'église abbatiale du mont Saint-Michel et deux églises anglaises, Waltham-Abbey et Peterborough ; puis quelques mots et une jolie gravure sur le cloître de Moissac.

Les églises rondes et polygonales lui donnent occasion de décrire d'une manière bien intéressante l'ancien Saint-Sépulcre de Jérusalem, et ses imitations occidentales.

L'auteur aborde ensuite les monuments dont la construction repose sur des combinaisons plus savantes de la voûte : Saint-Savin, avec sept collatéraux aux voûtes d'arête romanes, que surmontent le berceau de la grande nef, et les hauts murs dépassant celui-ci ; Saint-Paul à

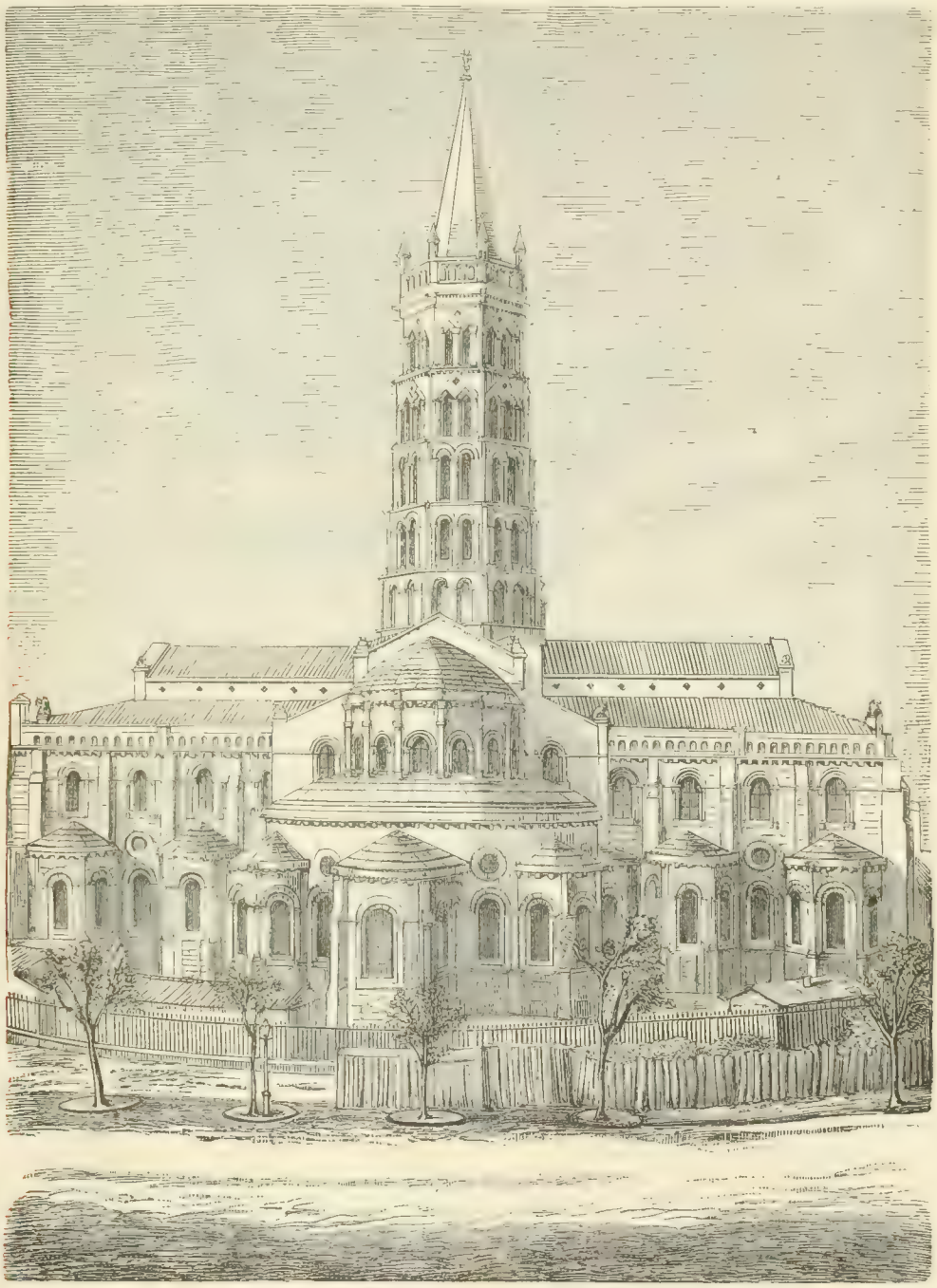


Cloître de Moissac.



Église Notre-Dame la Grande a Poitiers.

Issoir, où le berceau de la grande nef reçoit dans les reins les butées des demi-berceaux des galeries étagées des collatéraux ; Notre-Dame la Grande à Poitiers, aux trois nefs voûtées en berceaux de hauteurs à peu près égales, si curieuse par sa belle tour, ses clochers en pommes de pin, et sa façade richement sculptée, où se montre le plein-cintre associé à l'arc brisé.



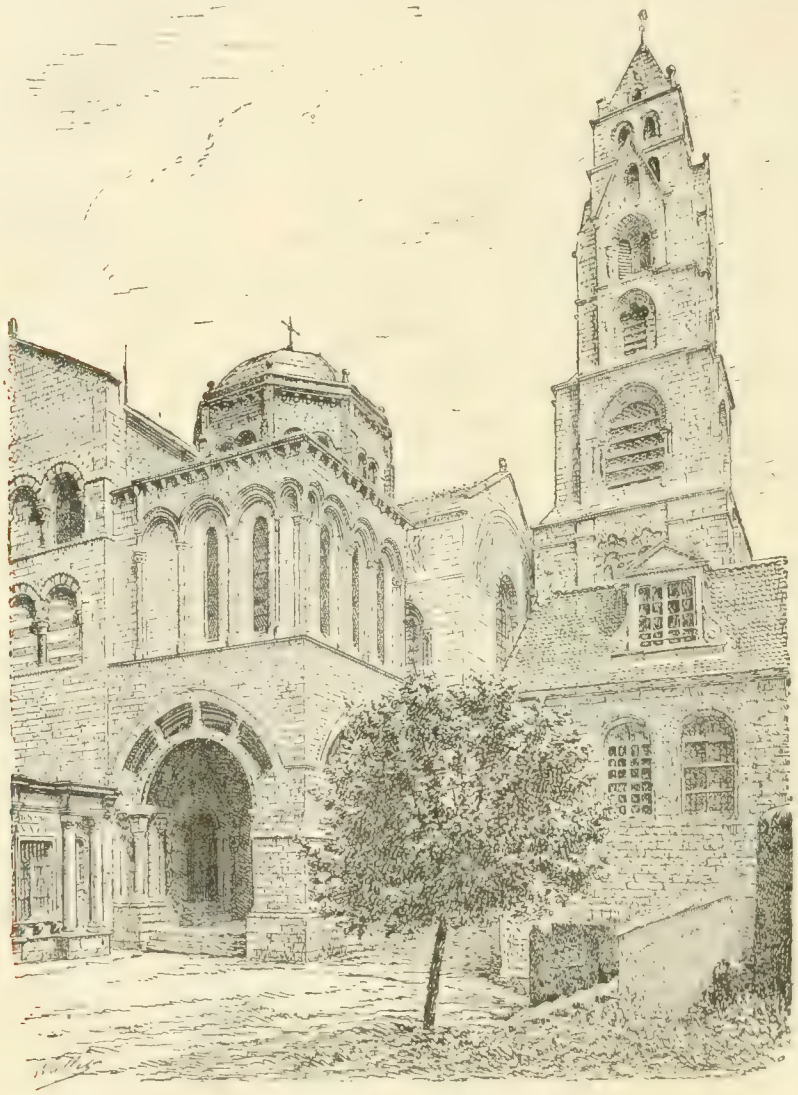
Clocher de l'Eglise de Saint-Sernin a Toulouse.

(M. Corroyer y signale la représentation du *Bain de l'enfant Jésus.*) Vient ensuite Saint-Sernin, la belle église auvergnate, voûtée par un berceau que contrebuttent les demi-berceaux couvrant les galeries hautes des collatéraux.

Sainte-Trophine à Arles représente dans la riche série des relevés de M. Corroyer le groupe si élégant des églises romanes provençales em-

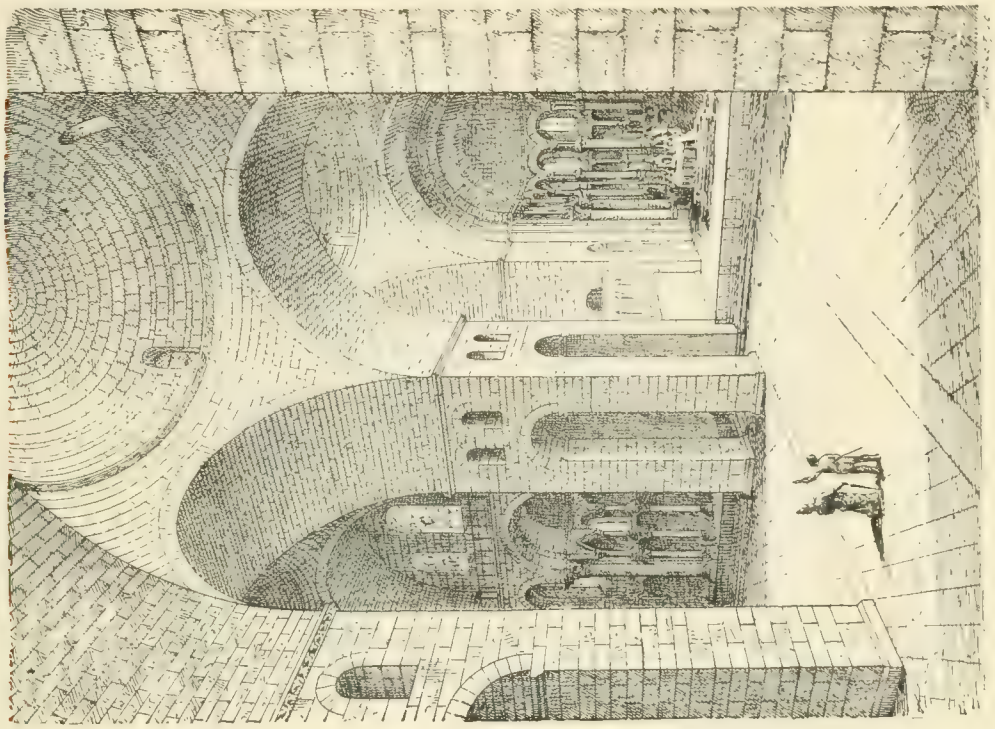
preintes de réminiscences évidentes de l'architecture classique; un ordre roman de colonnes posées sur un soubassement classique et supportant une architrave qui ne l'est pas moins, décore la façade et reçoit l'archivolte du portail. Le berceau de la nef est brisé et ceux des bas-côtés sont en plein-ceintre. Saint-Gilles en Languedoc offre une triple répétition du dispositif que nous venons d'indiquer au portail de Sainte-Trophine, et l'on retrouve quelque chose d'analogue dans le portail de Sainte-Marthe à Tarascon.

L'auteur fait ici un saut prodigieux et nous transporte sous les coupoles de Saint-Marc de Venise pour nous ramener ensuite à Saint-Front

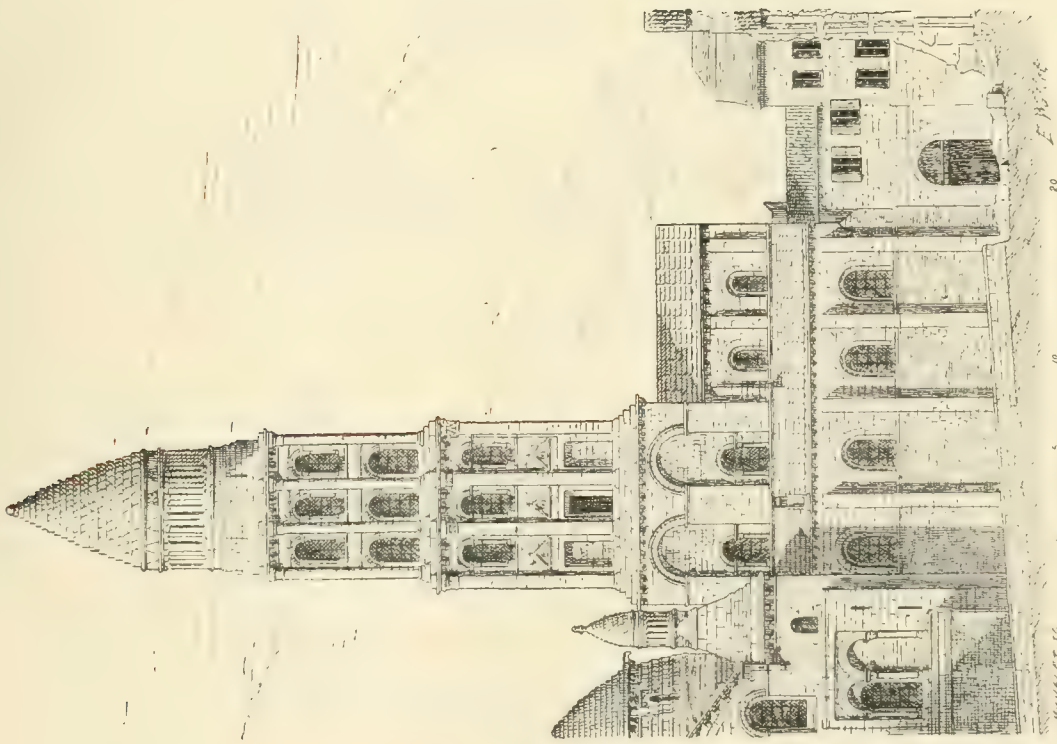


Notre Dame du Puy en Velay.

de Périgueux, sa fille, a-t-on dit souvent, sa sœur, assure notre auteur avec Quicherat. En effet, Saint-Marc est bâti à la romaine, et décoré à la byzantine. « L'église périguourdine est, au contraire, une savante composition, dont chaque partie a sa place marquée d'avance par un appareil normal à chaque membre d'architecture, et dont les arcs, conservant leur force élastique, forment par leur jonction combinée sur des points déterminés, un ensemble d'une solidité et d'une stabilité parfaites. M. Corroyer ajoute : « C'est le berceau de l'architecture nationale, car, dans sa forme symbolique, la coupole de Saint-Front est l'œuf d'où est sorti un système architectonique qui a causé une révolution des plus fécondes dans le domaine de l'art. » D'après lui les pendentifs sont les embryons de la croisée d'ogive (?).



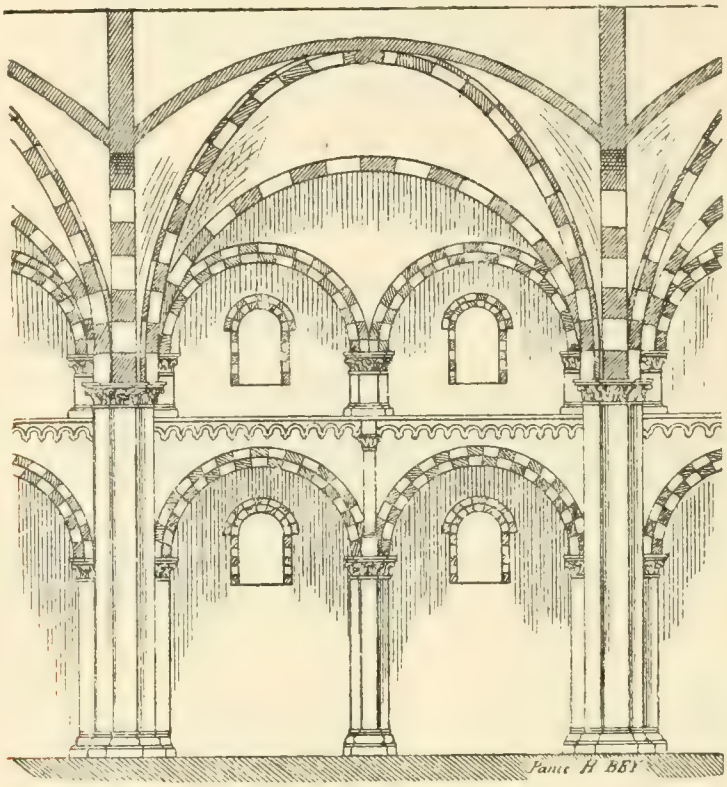
SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX.



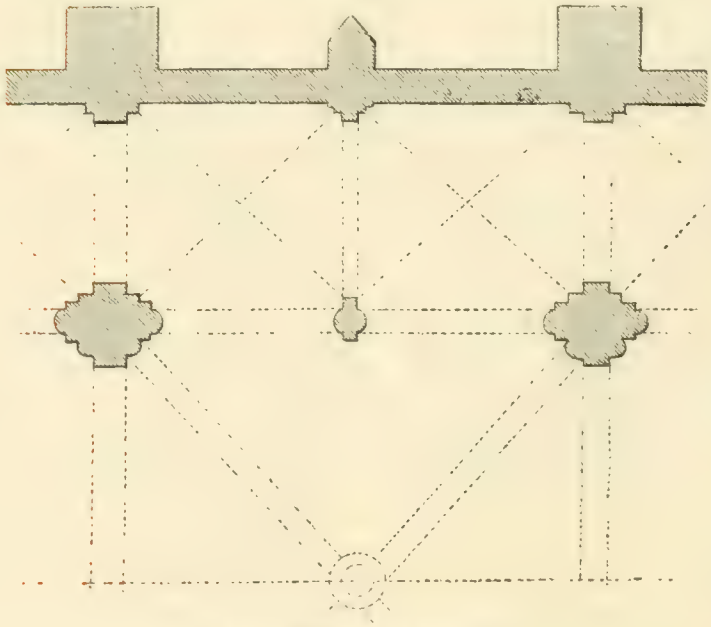
ÉGLISE LATINE DE SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX.

Saint-Front donne naissance à des églises à coupoles, amputées de leur transept et ramenées à la forme du rectangle allongé, comme celle de Saint-Étienne à Cahors, aux deux coupoles franchement accusées à l'extérieur, et Saint-Avit-Seinieur, aux coupoles singulièrement remarquables par les nervures qui les renforcent.

Les dérivés de Saint-Front se modifient encore



Saint-Ambroise de Milan.



Saint-Ambroise de Milan.

à la seconde génération; le plan revient à la forme de croix latine par l'addition au transept des deux bras voûtés en berceau comme à la cathédrale d'Angoulême et à l'église de Solignac. M. Corroyer va chercher des dérivés de Saint-Front bien loin des rives de la Loire, jusqu'en Danemark (église de Ripen, Jutland). L'abbatiale de Fontevrault, similaire de la cathédrale d'Angoulême, annonce un art à son apogée et le point de départ d'une transformation nouvelle, qui donne naissance à l'art gothique. L'auteur insiste sur la voûte de la croisée du transept ; c'est une voûte sphérique, coupée par les quatre doubleaux des croisillons ; « c'est, en un mot, une voûte annulaire, dont les poussées sont moins énergiques que la coupole». Saint-Pierre, à Saumur, offre un exemple plus perfectionné de ces systèmes qui, selon M. Corroyer, marquent le passage de la voûte en coupole à la voûte en croisée d'ogive. Les deux systèmes arrivent, il est vrai, à un réel rapprochement ; mais nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer, que les triangles des retombées restant concaves, il persiste dans la structure des deux voûtes une différence essentielle bien plus importante que la similitude des nervures. Ici se place une variété de coupoles fort remarquable et un type d'église romane très élégant ; nous voulons parler de Notre-Dame de Puy en Velay.

L'auteur passe subitement en Allemagne, où il reconnaît dans les cathédrales de Wormes et de Spire, des voûtes d'arête qu'il s'efforce de rattacher aux voûtes dérivées de la coupole ; il nous conduit de là à Milan, où il nous fait admirer Saint-Ambroise, avec ses belles croisées d'ogives, pour nous ramener ensuite à la Sainte-Trinité de Caen, qui offre déjà des rudiments de l'arc-boutant et dit en France le dernier mot de l'art roman.

Il décrit enfin d'une façon bien intéressante Sainte-Sophie de Constantinople.

L. C.

ARCHÉOLOGIE VÉNITIENNE.

AUCUN trésor d'église n'a encore eu la bonne fortune d'être étudié avec le même soin et la même abondance de publications diverses, comme le trésor de Saint-Marc de Venise, un des plus riches qui existent. Le chevalier Ferdinand Ongania, qui s'est dévoué à le faire connaître, a bien voulu m'adresser les dernières brochures qui le concernent. Je vais les grouper ici, de manière à n'en faire qu'un seul compte-rendu, tout en félicitant mon honorable correspondant de son zèle éclairé et de son intelligence féconde, qui sont de nature à profiter singulièrement aux études archéologiques.

I.

LE TRÉSOR DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC, A VENISE, par Em. Molinier ; Venise, Ongania, grand in-8°, de 106 pages, avec sept planches à pleine page et treize vignettes dans le texte.

MONSIEUR le chevalier Ongania ne s'est pas contenté d'éditer, pour le « grand public », un magnifique album in-folio, représentant les différents objets du trésor de Saint-Marc : il l'a encore accompagné d'un texte italien de même format, dû à la plume compétente du chanoine Pasini. Il a fait plus encore, en demandant à notre érudit compatriote un texte français, pour vulgariser les idées émises dans l'œuvre italienne, sous un format plus économique et avec un appareil moins rigoureusement scientifique.

Naturellement, après avoir été si largement servis, nous devenons exigeants et nous demandons en conséquence que le public des touristes et des petits amateurs, qui compose la masse en somme, ait aussi sa part dans ce festin, où lui suffiront les reliefs. La chose est d'autant plus facile, que M. Molinier, dans la seconde partie de son travail, a dressé un catalogue très substantiel des 171 objets figurés dans l'album.

Ce catalogue, de 28 pages à deux colonnes, deviendra, quand on le voudra, un livret portatif, in-18 d'une cinquantaine de pages. Et, pour qu'il soit complet, que l'éditeur, qui ne recule devant aucun sacrifice pour bien faire, y joigne une centaine de petites vignettes consacrées aux principaux objets, dont on aura ainsi sous les yeux la forme typique. Ce sera alors le modèle des catalogues illustrés, surtout s'il est coté au plus bas prix possible. Pour être populaire, il ne devrait pas dépasser trois francs. Dans ces conditions, la majorité des visiteurs l'achèterait : le succès est donc assuré, car on aime à bien voir et à garder le souvenir de ce qu'on a admiré.

Un vœu en appelle un autre. Je fais mien, auprès du Révérendissime chapitre, celui de MM. Pasini et Molinier. Que le trésor ne reste pas plus longtemps au rez-de-chaussée, dans un local étroit, qui ne peut contenir qu'un nombre limité de personnes ; humide, qui nuit à la conservation des objets ; sombre, qui ne permet d'étudier que très imparfaitement. Son transfert dans une salle haute, spacieuse et éclairée, s'impose comme une nécessité. De plus, quitte à payer un droit fixe, que l'entrée en soit libre tous les jours, comme celle des musées. Voir au galop, avec un gardien pressé et donnant des explications superficielles ou erronées, n'est pas une satisfaction pour les voyageurs d'élite : il faut que chacun, suivant son goût ou son aptitude, puisse examiner à loisir ce qui l'intéresse plus particulièrement.

La triple publication de M. Ongania produira

inévitablement un courant plus fort et sans cesse croissant : grâce au catalogue illustré, le nombre des studieux, qui observent avec profit, doublera. Plus un musée est connu et d'accès facile, plus les visiteurs augmentent, et plus les objets précieux qu'il renferme sont recherchés et appréciés.

Le catalogue de M. Molinier forme le fonds de sa brochure, très soignée comme impression et illustration. Il y a annexé, en manière d'introduction, les articles qu'il a publiés sur le trésor de Saint-Marc dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ces années dernières. Dix chapitres renseignent sur l'origine et la fleur de ce trésor incomparable, dont la majeure partie provient du pillage de Constantinople par les croisés en 1204. Sont successivement étudiés, sans oublier la critique d'art et d'archéologie, les vases antiques, puis les produits orientaux, tels que vases sassanides ou arabes, porcelaine de Chine, tapis persan ; ensuite le byzantinisme, qui est représenté par des œuvres d'orfèvrerie, d'émaillerie et de broderie ; une mention spéciale est accordée à l'*œuvre de Venise*, que M. Molinier estime être exclusivement le *filigrane*. Viennent trente calices et onze patènes, en pierres précieuses et de style byzantin; une coupe historiée de sujets mythologiques, jusque-là réputée romaine, est déclarée byzantine. L'énumération se termine par trois pièces notables, dont un *artophore*, la célèbre *pala d'oro*, la chaire dite de saint Marc ou d'Alexandrie, en cipollin, œuvre sculpturale du Ve siècle environ ; enfin l'orfèvrerie vénitienne et les tissus ou broderies. On se délecte à la lecture de ces pages savantes, si remplies de documents utiles pour la science.

Puisque M. Ongania a bien voulu mettre à notre disposition plusieurs de ses clichés, j'en profiterai pour écrire quelques lignes sur le lion de saint Marc et le *corno* des doges, qui, par leur fréquence à Venise, éveillent constamment l'attention des curieux.

Lion de Saint-Marc, médaillon du XVe siècle.

Le lion, symbole et attribut du second des évangélistes, est figuré ici d'après une sculpture du XVe siècle. Sa triple caractéristique consiste dans le *nimbe*, indice de sainteté ; dans les *ailes*, dénotant la rapidité avec laquelle l'évangile se répandit dans le monde (1) ; le *livre*, qui est l'évangile lui-même. Mais ce lion ne porte pas, comme d'habitude, les premiers mots de l'évangile qui donnent le sens mystique du lion, lequel est la *voix du désert* (1). On y lit, à Venise seulement, les paroles que le Christ adressa à son disciple dans sa prison, pour le réconforter avant son martyre: *Pax tibi, Marce, evangelista*

1. « In omnem terram exivit sonus eorum », et l'attribut des évangélistes au bréviaire romain.

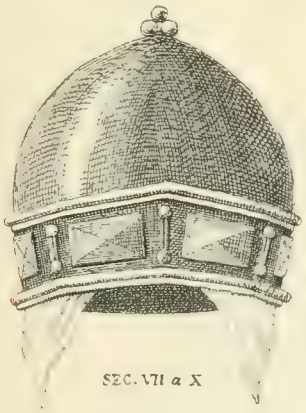
1. Vox clamantis in deserto : Parate viam Domini. » (S. Marc., I

meus (1). Parfois, elles ne sont pas en entier, faute de place ; ou encore on ne les rappelle que par des initiales, comme sur ce médaillon de la renaissance, reproduit sur la couverture : P T M.

Le lion marche ou est au repos, suivant que l'artiste a voulu exprimer son action ou le résultat obtenu, et par conséquent le triomphe de la parole inspirée.

Ce lion a souvent une face humaine, ce qui l'assimile encore mieux à celui qu'il symbolise. Sa large bouche rugit et montre ses dents terribles : le moyen âge se servit du mot *fremit* pour peindre cette attitude menaçante.

Le bonnet des doges fut pour eux un insigne, au même titre que le manteau et l'*umbella*. M. Ongania en donne jusqu'à six représentations dans le texte de M. Molinier.



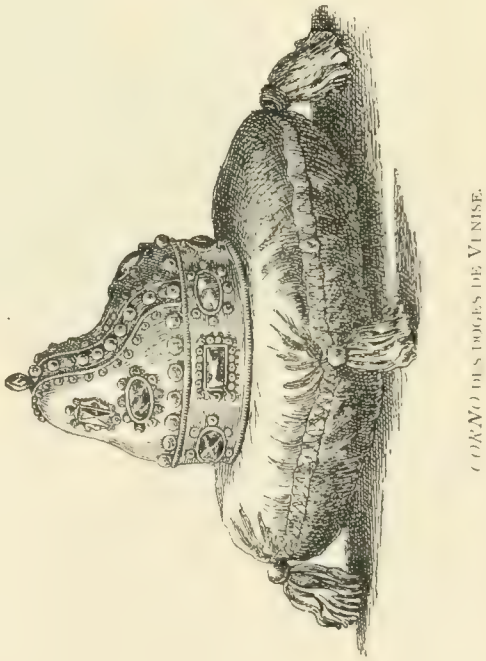
BONNET DES DOGES DE VENISE, forme ancienne.

La forme primitive, du VIIe au Xe siècle, fut celle de la tiare latine, mais légèrement ogivale, au lieu d'être conique ; le bonnet se termine par une troche de gemmes ou de perles et est emprisonné, à sa base, par un bandeau gemmé, qui rappelle l'insigne souverain, transmis par Constantin au pape saint Sylvestre et par celui-ci aux évêques : toute mitre ancienne a aussi son *circulus*, selon la rubrique. Pour préserver le bonnet du contact des cheveux qui le saliraient, on met comme intermédiaire une calotte à oreilles, qui a son analogue dans la calotte qui accompagne la mitre et que saint Charles Borromée avait nommée pour cela *submitrale*.

Du XIe au XIIIe siècle, les rapports fréquents avec l'Orient modifièrent la calotte, le bandeau restant le même. Le type fut emprunté à la tiare des évêques grecs. Le tissu est riche, peut-être en damas ; la calotte, renflée sur les côtés, s'affaisse au sommet, où l'on ne voit plus qu'une perle.

BONNET DES DOGES DE VENISE, forme ancienne.

L'iconographie de l'insigne ducal n'a pas encore été faite : elle devrait tenter les archéologues vénitiens, qui ont en main tous les éléments. On saurait alors positivement ses transformations successives, la date de l'apparition du type nouveau et sa durée exacte.



CORNO DES DOGES DE VENISE.

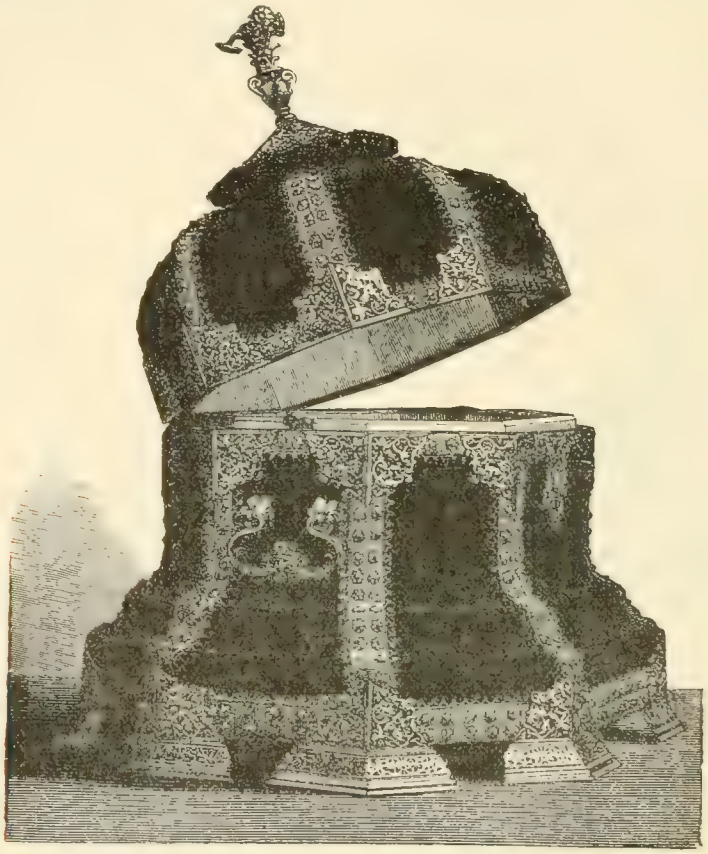
La forme moderne est le *corno*. D'où vient-elle et qui l'a motivée ? De l'Orient encore et de l'étude plus attentive de l'antiquité. Peut-être concorde-t-elle avec les aspirations des humanistes de la Renaissance, qui cherchaient à donner une réalité aux faits dont ils étaient pénétrés et qu'ils admiraient. Le *corno*, ainsi nommé parce qu'il a l'aspect d'une corne, doit

1. « Posthac in carcere recluditur et ibidem ab angelo confortatur, sed et ipse Dominus JESUS CHRISTUS, eum visitavit eumque confortavit dicens : Pax tibi, Marce, evangelista meus ; noli timere, quia ego tecum sum ut eruam te. » (*Leg. aur.*)

représenter le bonnet phrygien, recourbé à son sommet (1). Mais plus tard on ne se contente pas d'une calotte unie et si le *circulus* est maintenu, on y ajoute un orfroi vertical, *titulus* et, comme aux mitres, des plaques latérales, en façon de joyau.

Par honneur pour l'insigne, on le place sur un coussin, dont parlent les inventaires, quand le doge paraît en public et ne le porte pas sur sa tête. Cette coiffure devait être fort lourde, en raison du grand nombre de pierres précieuses qui la constellaient.

Ce bijou, vraiment royal, avait son écrin, petit



Tupin du *Corno*, au XVI siècle

meuble spacieux, taillé à pans, porté sur des pieds en orfèvrerie, décoré d'appliques aux angles et amorti en dôme. Deux poignées latérales en facilitaient le transport. Tout en haut, on distingue un vase à anses, orné d'un écusson et dans lequel se dresse une plante à trois fleurs épanouies. Plusieurs fois, les doges reçurent de la main des papes le don de la rose d'or: Mgr Pasini en a dressé la liste, une encore est conservée dans le trésor, mais elle ne date que du pontificat de Grégoire XVI. M. Muntz étant à la recherche des roses d'or, peut-être le dessin du XVIe siècle, qui nous a conservé la forme de l'écrin, le renseignera-t-il, s'il est vrai qu'il ait gardé aussi la représentation fidèle de cette distinction honorifique.

1. Les livres saints considéraient la corne comme symbole de la puissance : « Exaltabitur cornu ejus » (*Psalm.* LXXXVIII, 25). — « Producam cornu David. » (*Ps.* CXXXI, 17). — « Exaltavit cornu populi sui. » (*Ps.* CXLVIII, 13.) Il est possible que Venise si chrétienne ait purifié par ce symbolisme la tradition païenne.

II.

IL TESORO DI SAN MARCO IN VENEZIA DAL 1797 AL PRESENTE, par le chanoine Pasini; Venise, Coletti, 2e édit., in-16 de 60 pag., prix 0,60.

La cathédrale de Venise était autrefois à Saint-Pierre : de son trésor il ne reste qu'un *palliotto* d'argent doré, qui est maintenant à Saint-Marc. Le trésor de l'*église ducale* ou des doges, fort riche, fut pillé en 1797. On a trois inventaires de cette époque, que publie Mgr Pasini : un des objets et ornements les plus précieux (p. 7-9), le second de l'argenterie (p. 27-30), le dernier

des pierres précieuses, en nombre prodigieux (p. 32-34).

Signalons parmi les curiosités de Saint-Marc : le *corno* ou bonnet ducal, constellé de gemmes et de perles et posé sur un coussin de velours rouge, rehaussé de perles ; l'*ombrella* du doge en lames d'argent ; le chapeau (1) et l'épée donnés par Alexandre VIII, en 1689, au doge Morosini; l'ornement dit du roi de France, le diamant de Henri III (1574) ; les douze couronnes et douze *pectoraux*, dites *des Maries*, parce qu'on en parait les images de la Vierge ; enfin les roses d'or, envoyées par Alexandre III (1177), Sixte IV (1476), Alexandre VI (1495), Grégoire XIII (1577), Clément VIII (1597) et Clément XIII (1759). La dernière est un don de Grégoire XVI (1834).

Le trésor de Saint-Marc fut reconstitué en 1832 avec ce qui avait survécu. Mgr Pasini donne l'indication des objet rentrés : un n'est pas revenu, c'est un tableau byzantin de la vraie croix ; un autre a été employé à un usage différent : c'est un vase de porphyre dans lequel on a mis la main droite de Canova et qui est maintenant à l'académie des beaux-arts. Un certain nombre de reliquaires qui avaient été cachés furent rendus, sous l'occupation autrichienne.

En 1811, 109,000 fr. de pierres précieuses, vendues à l'encan, furent affectés à la restauration de la toiture de Saint-Marc ; un autre lot avait été distrait, sous le gouvernement français, pour une somme de 50,000 fr.

Mgr Pasini, après avoir raconté l'histoire lamentable de la destruction, énumère tout ce qui forme le trésor actuel. Il y a là d'utiles renseignements pour les amateurs.

III.

LA PALA D'ORO DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC A VENISE, par Giovanni Veludo, traduit par Alf. Cruvellié ; Venise, Ongania, 1887, grand in-8° de 55 pag., avec 2 pl. hors texte et six chromolithogr.

Cette publication est extraite du grand ouvrage de Mgr Pasini sur le *Trésor de Saint-Marc*, qu'a vulgarisé M. Molinier. Elle sera fort utile aux archéologues et les voyageurs aimeront à l'emporter comme souvenir. Les planches en couleur, exécutées à Francfort sur-le-Mein par Osterrieth, donnent parfaitement idée de ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie et de l'émaillerie combinées.

La *pala d'oro* a sa littérature (2) : nous y voyons avec quelque fierté figurer avantageusement les noms de deux archéologues français, Julien Durand et Jules Labarte. L'opuscule de M. Veludo, ancien préfet de la bibliothèque Marciana, à Venise, clôt la série et peut-être aussi les discussions.

La *pala* fut, à l'origine, une *tabula*, table ou devant d'autel (1) ; plus tard, comme elle est actuellement, on la transforma en retable, en la remontant au-dessus de l'autel.

Un plan a été donné de l'ensemble, afin qu'on puisse se retrouver dans ses compartiments historiés et multiples.

On voit, en haut : l'archange Saint-Michel et six sujets tirés de la vie du Christ et de la Vierge, de l'Annonciation à l'Assomption ; plus bas, la Majesté du Christ, entre les quatre évangélistes et deux rangs d'apôtres et de prophètes; à la partie supérieure, quelques saints et la vie du Sauveur; enfin, au pourtour, la vie et la translation de saint Marc.

Tous les sujets sont traités en émail cloisonné byzantin, d'une grande finesse de technique.

A la rigueur, j'aurais pu me contenter de cette description sommaire, mais M. le chevalier Ongania m'oblige à entrer dans les détails, car il a eu l'amabilité d'offrir à nos lecteurs, qui lui en seront très reconnaissants une planche d'ensemble qu'il convient d'expliquer. Je le ferai plus loin ; mais, auparavant, que M. Ongania me permette de lui adresser ici nos plus sincères remercîments pour le profit que retireront les archéologues de cette communication aussi utile que gracieuse (2).

Ce monument insigne est daté de trois époques par une inscription commémorative, apposée au XIVe siècle.

La chronique reporte le premier travail au doge Orseolo (976-978) : « In sancti Marci altare tabulam miro opere ex argento et auro Constantinopoli peragere jussit ».

Qu'en reste-t-il ? On ne le saurait dire au juste. Le texte ne parle pas d'émail, et pourtant c'est lui qui domine. En outre l'inscription mentionne un *renouvellement*, *l'ancienne* n'existait donc plus.

1. Les inventaires, ignorant son origine papale, le qualifient *turban et chapeau à l'espagnole*.

2. L'auteur cite Cicognara, Zanotto, Bellomo, Durand et Labarte. D'après M. Molinier, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la *pala d'oro* a été reproduite plusieurs fois : de 1815 à 1820, dans le premier volume des *Fabbriche più cospicue di Venezia*, Venise, in-8° ; en 1847, aussi à Venise, par Bellomo, dans la *Pala d'oro dell' I. R. patriarcale basilica di S. Marco*, in-4° avec planche ; en 1856, par Labarte, dans ses *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge ;* en 1864 et 1875, par le même, dans son *Histoire des arts industriels*, 2e édit., t. III. Il en est question encore dans Garnier, *Hist. de la verrerie et de l'émaillerie*, p. 392.

1. « Palam unam argenti, quæ ponitur loco panni, ante altare, cum figuris. » *(Inv. de Saint-Marc*, 1325).

2. La description qui suit nous est parvenue trop tard pour pouvoir encore être insérée ; force nous est de la remettre à la prochaine livraison. (N. de la R.)

Les trois premiers vers donnent le millésime de 1105, sous le dogat d'Ordelafo Faliero :

Anno milleno centeno jungito quinto,
Tunc Ordelaphus Faledrus in urbe ducabat,
Haec nova facta fuit gemis ditissima pala.

Or M. Rupin prétend que *gemma*, en mainte circonstance, au moyen âge, s'est dit de l'émail.

De ce temps sont certainement les plaques de la vie du Christ, où un vers léonin explique chaque sujet (1).

L'Annonciation, l'ange parle à la Vierge assise :

Virgo, ferens prolem, pariat quem mundus adoret (2).

La Nativité, l'ange annonce aux bergers, Marie est couchée, les sages-femmes lavent l'enfant, saint Joseph, assis, médite :

Virgo parit feta, velut intulit ante propheta.

La Présentation au temple :

Solvens vincla reis, fertur sub munere legis.

Le Baptême, auquel assistent deux anges :

Hic scelus omne lavat reprobus quo decidit Adam.

La Cène, avec un poisson sur la table (3), les apôtres sont rangés en demi-cercle :

In mensa pastor, pius ordo, stat quoque raptor.

La Crucifixion, la Vierge, saint Jean et deux anges :

Sic moriens virus detersi quo(d) tulit hydrus.

La Descente aux limbes, comme plus haut.

Mors perit in morte, relevans ligo nexibus hostem.

Les trois Maries au sépulcre, averties par l'ange:

Vobis dico cite, surrexit Cristus, abite.

L'Attouchement de saint Thomas, au milieu des apôtres :

Vera caro Christus clausis se contulit intus.

L'Ascension, semblable à la précédente, moins les deux anges près de la Vierge :

Pignora nostra ferens rediet Deus, omnia querens.

La Pentecôte, comme précédemment, mais avec des rayons de lumière sur la tête de chaque apôtre.

Cunctorum linguis hos caelicus instruit ignis.

La vie de saint Marc, avec légendes latines en prose, est du même temps et de la même main. Le travail a pu se faire, à Venise même, par des ouvriers venus de Constantinople.

Quant à la grande vie du Christ, à sa majesté et aux quatre évangélistes, s'ils remontent au Xe siècle, ce qui n'est pas contredit par leur beauté, ils ont fort bien pu parvenir de Byzance et on s'explique alors comment leurs inscriptions ont été ajoutées en latin, sur la plaque d'or.

Sous le doge Pietro Zaini, en 1209, la *pala* fut renouvelée, non pas refaite à nouveau, mais restaurée et complétée. On y ajouta alors le *spolium* de la conquête de Constantinople, en 1204, c'est-à-dire ces petits émaux semés un peu partout, dans les bordures et les écoinçons. *Renovata* signifie à proprement parler un remontage. La *tabula* de bois de cette époque existe encore dans les combles.

Quæ renovata fuit, te Petre ducante Ziani,
Et procurabat tunc Angelus acta Faledrus
Anno milleno bis centenoque noveno.

Or la chronique, plus précise, parle de *réparation* et d'addition de perles et de gemmes par les soins du procureur Angelo Faliero : « Tabulam altaris sancti Marci, additis gemmis et perlis, ducis jussu, reparavit ». *Perlæ* s'entendrait-il ici de toutes pierres précieuses et *gemmæ* des émaux ? Je ne pense pas, car l'inventaire de 1325 a le mot *smaldus* pour signifier l'émail.

Une troisième date (1345) est fournie par ces vers :

Post quadrageno quinto post mille trecentos
Dandulus Andreas praeclarus honore ducabat...
Tunc vetus haec pala, gemis preciosa, novatur.

Donc, sous le dogat d'André Dandolo, il y eut un renouvellement de la *pala*. Il consiste en deux choses : une décoration en gemmes nombreuses (1) et un remontage complet au moyen de feuilles d'argent doré, travaillées au repoussé. C'est la *tabula* actuelle.

L'opuscule de M. Veludo est plein d'intérêt et de renseignements très précis : nous remercions M. Cruvellié de l'avoir traduit en français, ce qui permettra à un plus grand nombre d'amateurs de le lire, pour s'instruire et profiter de l'examen de la *pala*.

Sous le rapport iconographique, je crois utile de signaler une petite erreur, qui se formule ainsi : « La Pentecôte. A l'étage supérieur de la maison sont assis les apôtres ; Pierre et Paul occupent les premières places..... Sur le devant, deux personnes debout sous une porte cintrée : l'une d'elles porte le costume impérial et son front est ceint d'une couronne, l'autre est coiffée d'un bonnet pointu ; ces personnages représentent les diverses nations qui attendent d'être éclairées par la prédication des apôtres, tandis que le Saint-Esprit descend du ciel sous forme de rayons » (p. 14).

Saint Paul n'a pu siéger dans le cénacle, parce

1. J'ai commencé un recueil des formules métriques qu'offrent les [illegible] du moyen [illegible].

2. La rime manque ici, comme à quelques autres vers.

3. Le poisson est le Christ lui-même, qui se donne en nourriture à ses disciples. On le trouve aussi au XIIIe siècle sur une fresque de [illegible] Lorenzo.

1. L'inventaire de 1796 énumère « 1300 perles, 400 grenats, 90 améthystes, 300 saphirs, 300 émeraudes, 15 rubis, 75 rubis balais, 4 topazes, 2 camées » (p. 16), ce qui fait un total de 1186 pierres.

que sa conversion n'avait pas encore eu lieu : le douzième apôtre est saint Mathias, qui venait d'être élu en remplacement de Judas.

Les deux personnages qui se tiennent en dehors seraient, selon l'opinion de Didron, les Juifs qui font irruption sur le cénacle et veulent en forcer la porte.

La *pala* était recouverte, à l'habitude, d'une enveloppe en bois peint, qu'on nommait *pala feriale :* il en existait une de ce genre à la cathédrale d'Albi, comme en témoigne le *procès-verbal de visite* publié par le baron de Rivières. Ce revêtement date de deux époques et fournit deux noms d'artistes : Paolo et ses deux fils (1345) et Maffeo Verona (1576-1618) :

M. CCCXLV. MS *(mense)* APL *(aprilis).* DIE. XXII
MGR *(magister).* PAVLVS. CV. LVCA. ET. IOHE.
PINXVERVT. HOC OPVS [FILIIS. SVIS.
MAPHEVS VERONA F. *(fecit).*

IV.

LA PALA D'ORO DI CAORLE, par Pasini ; Venise, in-18 de 28 pag.

Caorle est un ancien siège épiscopal, supprimé par Pie VII en 1818 et uni à celui de Venise. La *pala*, dans le principe, fut un devant d'autel, une *tabula :* actuellement, elle forme retable et pose sur le gradin des chandeliers. La dénomination populaire pourrait induire en erreur, car elle n'est pas en *or*, mais simplement en argent doré.

Elle se divise en six panneaux, rangés à la suite les uns des autres. Trois seulement se reconnaissent au sujet traité et aux inscriptions qui les accompagnent : ce sont l'archange Gabriel, la Vierge et la Majesté du Christ. Les trois autres saints, faute d'inscription et de caractéristiques, demeurent innommés.

La description du chanoine Pasini est claire, précise et méthodique. Il est regrettable que l'objet, exécuté au repoussé, n'ait pas été montré par une planche.

D'après la tradition, la *pala* aurait fait partie de la chapelle de Catherine Cornaro, veuve du roi de Chypre Jacques de Lusignan, morte à Asolo, près de Venise, en 1510. Quatre panneaux dateraient de son époque ; mais il en est deux qui, à l'origine, ont pu former un diptyque et que l'auteur fait remonter au XIe siècle.

L'œuvre entière est de style byzantin.

Cette *pala* offre un intérêt plus grand encore si on la rapproche de celle de Saint-Marc. Il doit en exister d'autres dans la Vénétie : que le docte et zélé chanoine Pasini les recherche et les fasse connaître aux ecclésiologues, car les devants d'autels en orfèvrerie constituent une série à part, peu fournie encore de monuments subsistants.

X. BARBIER DE MONTAULT.

LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NEVERS, par l'abbé Boutilier, chan.-hon., curé de Coulanges-lez-Nevers. Brochure grand in-8°, de 73 pages. Mazeron, Nevers, 1888.

L'ÉRUDITION contemporaine, ou, pour mieux dire, actuelle, s'applique d'une manière toute particulière à la recherche, au classement et à l'analyse des inventaires. Ce procédé d'étude donnera une allure nouvelle à la science archéologique.

L'un de nos collaborateurs, M. E. Bishop, dont nous avons déjà publié des trouvailles en fait d'inventaires, vient de prouver une fois de plus combien ces recherches peuvent être précieuses, surtout quand on sait en faire profiter autrui avec la bienveillance qui caractérise M. Bishop.

Si l'on avait une idée de l'importance du trésor de la cathédrale de Nevers, on n'en possédait d'autre inventaire que celui qui avait été fait très sommairement en 1792 ; mais on avait connaissance d'un inventaire de 1297, qui avait disparu avant la Révolution de la bibliothèque de Saint-Martin des Champs. Notre correspondant, M. l'abbé Boutilier, en retrouva la trace dans une notice de M. L. Delisle sur d'anciens manuscrits conservés au British Museum ; grâce à l'obligeance et à l'érudition de M. Bishop, le voilà en possession de documents considérables commentés d'une manière savante, relatifs au beau trésor de Saint-Cyr. Ils ont formé la matière d'une communication de M. Boutilier à la *Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, ainsi que de la brochure que nous signalons. L. C.

LA CROSSE DE LA COLLECTION BRETAGNE A NANCY, par Mgr X. Barbier de Montault. Brochure in-8°, de 8 pages.

Il s'agit d'une crosse épiscopale en cuivre émaillé, du XIIIe siècle, d'origine limousine. La volute prend naissance dans un buste d'ange superposé au nœud et tournant le dos à la volute ; celle-ci est une tige végétale à crochets bourgeonnés ; un magnifique fleuron s'étale au centre. L'auteur décrit l'objet et explique à merveille son symbolisme. Il insiste surtout sur l'utilité de fixer une classification et une chronologie de la crosse. En ce qui concerne le *type à l'ange* qui l'occupe, il distingue diverses phases d'une évolution accomplie en une période d'un siècle : 1°. Ange, volute réticulée à crète et tête de serpent mordant la queue du lion, (V. *Ann. arch.*, t. XIX, p. 121). 2°. Ange, volute végétale à

rinceaux, terminée en tête de dragon (crosse de la cath. de Trèves). 3°. Ange, volute végétale a fleurons, (comme ci-dessus). 4°. Même type, dépourvu de crochets (St-Wolfgang, en Autriche).

L. C.

LE BUSTE DE SAINT ADELPHE, d'après une gravure du XVIIe siècle, par Mgr X. Barbier de Montault. Brochure, in-8°, de 22 pages.

Une vieille gravure, achetée en passant, à Toul, a donné à l'auteur la révélation d'une œuvre d'orfèvrerie disparue, remontant à la fin de la période gothique. C'est un de ces bustes-reliquaires qu'on voyait autrefois en grand nombre sur les autels, placés entre les chandeliers. Le P. Cahier l'avait signalé et l'avait mal daté. Mgr Barbier de Montault le décrit avec la précision scientifique qui lui est coutumière, et insiste sur le surhuméral que porte notre saint. Celui qui voudra étudier cette dernière pièce du vêtement liturgique devra lire son opuscule. L. C.

LA MESSE, par Rohault de Fleury.

Les huit volumes et les six cent quatre-vingt-trois planches que comprennent les études sur la messe sont terminés ; M. Rohault de Fleury, père, le fondateur de ce grand ouvrage, projetait de le compléter en s'occupant des *Saints mentionnés au canon ;* son fils et le continuateur de cette belle œuvre, arrivé aujourd'hui à cette dernière partie de sa tâche, s'applique à former le tableau des plus anciens monuments de leur culte, en représentant les plus remarquables, dans des planches gravées. Il fait appel, pour ce nouveau recueil, au concours des amis de l'archéologie religieuse, les priant de lui désigner les sanctuaires et les images qui rappellent ces mémoires sacrées.

Il s'occupe spécialement en ce moment des saints Corneille ; Chrysogone ; Côme et Damien ; Agathe ; Lucie ; Agnès ; Cécile ; Anastasie ; etc.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL.

A L'AIDE de la correspondance de M. E. Durand, du comte de Forbin, du Vte de la Rochefoucault, etc. M. L. Courajod pénètre dans un coin charmant de la société parisienne, au milieu duquel naquit la patriotique et intelligente pensée qui dota le Louvre d'un merveilleux enrichissement. Il fait l'histoire de l'achat du cabinet Durand fait en 1824, — un des plus importants de ceux qu'ait jamais opérés le musée du Louvre. Il donne l'inventaire de cette collection, lequel inventaire forme une suite naturelle à celui de la collection Revoil, que M. Courajod a déjà publié naguère dans le *Bulletin monumental.*

M. L. Duhamel publie une étude sur le tombeau de Benoît XII à la métropole d'Avignon, aujourd'hui détruit, et dont il a découvert une ancienne estampe. M. André Storeilli nous fait connaître le château de la Sourdière et ses propriétaires.

Aux nombreux travaux que nous avons déjà signalés sur des carrelages émaillés anciens, M. l'abbé A. Chevalier, curé de Traméry, ajoute une courte notice sur un pavement fort curieux du XIIIe siècle, découvert l'an dernier à Reims, l'un des plus intéressants que l'on ait jamais relevés. On peut y lire le nom du potier : « LAURENS d'AUVILLERS ME FIT. » On avait déjà pu lire les mots : « LAURANS ME FIT », dans le pavé de Vernay, qui reproduit à peu près les mêmes dessins. On doit voir le même potier dans les deux noms. Un carreau placé postérieurement dans le premier pavement, et qui semble dater du XVe siècle, est ainsi signé : « ME FIT AYM *(on).* » Ceci est un sigle déjà reproduit dans le *Bulletin monumental* par M. A. de Barthélemy.

S. É. le cardinal Lavigerie a naguère présenté au Saint-Père une *capsella* d'argent trouvée en Algérie, ayant servi de reliquaire d'autel, dont l'iconographie fixe, à bon droit, l'attention de M. J. de Laurière. On y voit deux files de brebis mystiques, se dirigeant vers l'agneau crucifère figuré au centre ; elles sortent de deux édicules accompagnés d'un palmier, qui figurent Jérusalem et Bethléem, c'est-à-dire, la Synagogue et la Gentilité, les deux origines de l'Église. On y voit aussi deux cerfs qui se désaltèrent aux eaux des quatre fleuves paradisiques qui coulent d'un tertre surmonté du chrisme. Enfin, sur le couvercle, un martyr, debout entre deux candélabres ardents, sur la montagne d'où s'échappent les quatre fleuves mystiques, reçoit la couronne divine d'une main issant d'un nuage. Le com. de Rossi rapporte le monument aux environs de l'an 400, et y reconnaît un reliquaire d'autel. M. de Laurière le compare aux *capsella* des autels de Rimini et de Grado, datant du VIe siècle, et aujourd'hui bien connus, grâce aux savantes études de M. Rohault de Fleury sur les autels. Le manuscrit, daté de 1200, qui contenait l'acte de consécration de l'autel de Valcabrère (offrant l'énoncé du décalogue, c'est-à-dire de l'*Ancienne Loi,* et des évangiles, c'est-à-dire de la *Nouvelle Loi,* bases fondamentales de la doctrine de l'Église dans un acte de consécration d'autels), constitue, non pas le même symbolisme que la

représentation des cités de Jérusalem et de Bethléem, mais du moins un symbolisme analogue à celui de la *capsella*. L. C.

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS [1].

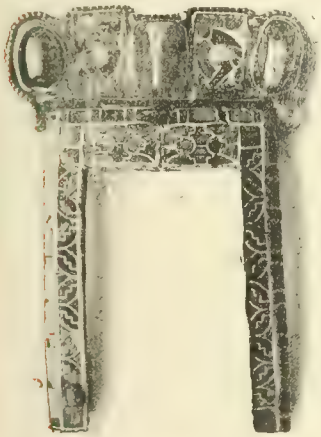
Au milieu des joyaux réunis à l'exposition rétrospective de Bruxelles en 1888, M. Germain Bapst a distingué quatre pièces auxquelles il consacre un article.

C'est d'abord la boucle du Trésor de Tongres (n° 16 du catalogue), qui constitue à ses yeux un travail purement barbare, en même temps qu'un spécimen hors ligne parmi les innombrables fibules ornées de filigranes, de verroteries, de lamelles d'argent appliquées sur le bronze ou le fer, qui ont été retrouvées en Europe dans un vaste territoire ayant la forme « d'un triangle dont les trois angles seraient Samarkand, le Nord de l'Irlande et Lisbonne. » Ces objets, qui datent du IIIe au Ve siècle, viendraient du fond de l'Inde, berceau commun des barbares de toutes tribus.

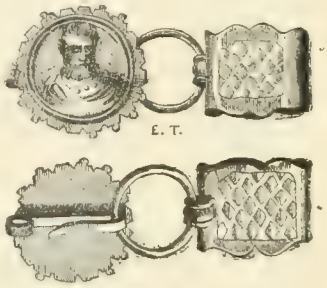
Le catalogue de Bruxelles a attribué une origine byzantine à la boucle de Tongres et à quelques autres pièces analogues indiquées par leurs numéros, ainsi qu'aux bijoux de l'armure de Childéric, qu'il en a rapprochés. Là dessus, et comme si l'auteur du catalogue avait confondu ces dernières pièces avec l'ensemble des objets d'orfèvrerie laissés par les Francs, qui se comptent « par millions » en Europe, M. Bapst part en guerre contre « une théorie surannée » qu'il pourfend pour tout de bon.

Après avoir relu le catalogue savamment commenté par M. le chan. E. Reusens, nous croyons que la théorie dénoncée n'était tout au moins pas soutenue par ceux à qui l'on s'en prend.

Il faut distinguer entre les bijoux *importés* et les bijoux *fabriqués* par les barbares. Dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne* M. Reusens fait



Boucle en or des Ve et VIe siècles.



Agrafe en or de Childéric conservée à Tournai.

Plaque en fer incrusté d'argent d'une fibule franque (musée de Namur).

Abeilles en or avec pierreries rouges encloisonnées trouvées dans le tombeau de Childéric.

Plaque d'un ceinturon franc en bronze.

Anneau et sceau de Childéric.

entre la boucle de Tongres et la couverture d'évangéliaire de Monza un rapprochement qui a sans doute échappé à l'éminent correspondant de la *Revue des arts décoratifs* [1]. De son côté M. G. Bapst ne verserait-il pas dans l'erreur commise par l'abbé Cochet dans son étude sur

1. N°s 1 et 2, 1889.

1. T. II, p. 228.

le *tombeau de Childéric*, et qu'a réfutée Labarte? Ne confond-il pas aussi certaine technique des bijoux francs avec le damasquinage?

La seconde pièce qui l'occupe, et dont il donne une fort belle reproduction, est le phylactère décoré de filigranes et de gemmes, que possède l'église Saint-Nicolas à Nivelles, œuvre du fameux frère Hugo d'Oignies. Tout en offrant un exemple d'une technique en quelque sorte banale, qu'Hugo a pratiquée comme tous les orfèvres de son temps, M. Bapst s'occupe spécialement d'une technique spéciale que cet orfèvre affectionnait, et qui caractérise ses œuvres; nous voulons parler de ce décor végétal, estampé et forgé, qui décore ses frises d'un manière si originale, et auquel se mêlent souvent des scènes de chasse. L'archéologue parisien semble vouloir contester ce qu'offre d'original et de particulier le talent de l'orfèvre wallon; « ses nielles sont identiques à tous les autres nielles »; quant à ses plaques étampées « on connaît également ce procédé..... »; et plus loin: « bon nombre d'objets français ou flamands que l'on attribue au moine d'Oignies ou d'époques diverses reproduisent exactement son genre de travail. Nous pourrions citer, à Paris, les couvertures des manuscrits provenant de la Sainte-Chapelle exposés à la galerie Mazarine, presqu'identiques aux objets signés *Hugo*, exposés à Bruxelles, mais les couvertures des missels de la Bibliothèque Nationale sont d'un art certainement plus délicat et assurément plus parisien *(sic)*. »

Certes les contemporains d'Hugo employaient comme lui les nielles et l'estampage; mais où l'ont-ils fait avec autant d'art que l'orfèvre d'Oignies! Où trouvera-t-on des plaques niellées aussi gracieuses, des plaques repoussées et ciselées avec une netteté aussi remarquable, un système aussi complet de rinceaux et de folioles aussi vivants et aussi originaux?

Le savant orfèvre s'occupe encore de deux autres joyaux de l'exposition de Bruxelles, avec la même préoccupation d'annexer les chefs-d'œuvre flamands à l'art parisien: une monstrance à filigranes (vers 1300) et un gobelet du XVe siècle provenant de Liége. M. Bapst en connaît un autre identique dans la collection A. de Rothschild; il s'en trouve un troisième, que nous lui signalons, au trésor impérial de Vienne.

L'ARCHITECTURE.

Une assez intéressante polémique est engagée entre MM. F. de Roux et L. C. Boileau dans l'organe de la Société centrale des architectes français, et M. de Baudot, dans l'*Encyclopédie d'architecture* (1).

1. V. n° du 19 janvier 1889.

Le premier avait exprimé la pensée, que la *Société centrale* est appelée à agir dans l'avenir comme centre faisant école, à mesure que son action pourra se faire sentir, en matière de jugement de concours public, où elle aura à jouer un rôle prépondérant. L'intérêt poussera les concurrents à se pénétrer de l'esprit des jurys émanés de son sein, et ainsi, la société fera école.

M. de Baudot ne croit pas, et il a peut-être raison, à ces brillantes destinées. Pour faire école, il ne suffit pas d'avoir un puissant moyen de s'imposer à ses contemporains; il faut encore et surtout posséder une doctrine. Or la *Société centrale* n'a pas de doctrine, elle professe l'éclectisme. Nous nous garderons de lui en faire un reproche; comme le dit très bien M. Roux: « La *Société centrale des architectes* est un groupe, c'est une impersonnalité, ou plutôt, c'est un ensemble de personnalités diverses, les idées artistiques les plus variées y sont représentées: on y trouve des architectes qui aiment le grec, d'autres la Renaissance, d'autres l'égyptien, d'autres le gothique, celui-là fait du romain, un autre du Louis XIV, du Louis XVI, quelqu'un peut avoir de la prédilection pour l'architecture chinoise, et je n'assurerais pas, que l'architecture volapuk n'y ait aussi des partisans. » Cette absence d'unité préoccupe à bon droit, selon nous, M. de Baudot. Elle est trop dans la situation inévitable des choses contemporaines pour qu'on puisse en faire un reproche à la *Société centrale*, mais on peut en conclure avec certitude que cette société ne fera pas école.

M. de Baudot ne cache pas les regrets qu'il éprouve de la voir renier les doctrines de Viollet-Le-Duc et abandonner le mouvement que celui-ci a créé, et qui semblait destiné à donner le jour à une véritable et grande école moderne.

La thèse développée par Viollet-Le-Duc a été celle-ci: « Il s'est formé et développé sur notre sol une architecture logique, rationnelle, dont nous devons continuer la tradition. » Elle est complétée par ce corollaire: « Cette architecture s'est développée régulièrement jusqu'au XVe siècle; à cette époque elle a été abandonnée et remplacée par une autre, différente, que je considère comme irrationnelle et mauvaise. » M. Roux nous semble manquer de logique lorsqu'il accepte la première proposition, et répudie la seconde. Il cherche en vain à échapper à la logique de cette double thèse.

Il a beau dire que les écoles récentes ont puisé aux mêmes sources que celles du moyen âge; que les emprunts faits en Italie ont eu des causes naturelles résultant des événements de l'époque et de la tournure des études; que les styles nouveaux ont acquis par la force du fait accompli leur place au soleil, et que le public s'y est habitué; enfin, que leurs créateurs ont été des artistes

sérieux et convaincus. Tout cela tend à expliquer la décadence (sinon l'anéantissement), du style national, et non pas à réhabiliter ce désolant phénomène. Il n'en est pas moins vrai que le style du moyen âge représente seul l'art français autochtone, qui a ses racines dans le sol de la patrie ; qui respire l'esprit populaire comme la plante respire l'air du ciel, et qui a seul en lui la vigueur nécessaire pour revivre comme un chêne vigoureux, au milieu des plantes exotiques et chétives auxquelles on peut comparer tous les pastiches des styles classiques ou autres. Apôtre de ce style unique, Viollet-le-Duc avait le droit d'être exclusif sans inconséquence. En dehors de la voie qu'il indiquait, nous défions la *Société centrale* tout entière de nous en faire voir une autre au bout de laquelle elle puisse nous montrer clairement la conquête d'un style vraiment moderne et national en même temps que logique et scientifique.

Un tiers intervient dans cette intéressante et courtoise polémique : c'est M. L. C. Boileau, fils, qui trouve que les tendances de Viollet-le-Duc ne sont pas si délaissées que ça de nos jours. Il cite une série de partisans de l'école rationaliste parmi les maîtres du temps. Entre les monuments dont le décor est tiré de la construction même, il cite la tour Eifel, dans laquelle il trouve qu'on a fait une débauche des principes de la *construction ornée*. Avec une verve spirituelle, il fait le procès au remplissage de carton-pierre, de bois et de zinc dont on habille les jambes du colosse. Il conclut en demandant que les architectes cessent de se considérer comme les très humbles serviteurs de *Sa Majesté le fer ;* qu'ils prennent celui-ci comme un moyen et non comme un but.

M. Boileau, en disant avec esprit des choses très vraies, laisse debout la thèse de M. de Baudot ; et M. Roux ne l'ébranle pas davantage, quand, dans sa réplique à M. Boileau, il conclut par ces mots : « L'anarchie en architecture, c'est la négation de toute autorité, c'est la négation de toute architecture. Ne sommes-nous pas voisins de cet état de choses (1) ? »

ÉTUDES RELIGIEUSES, PHILOSOPHIQUES, HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES.

Dans la savante Revue des PP. Jésuites, le P. L. Gaillard traite une belle question, celle du *Vrai portrait de N.-S.* Il esquisse au début le fameux débat qui éclata entre les plus illustres évêques de l'empire ; les uns soutenant, avec saint Justin et saint Cyrille, la thèse de la laideur du Sauveur, les autres, prétendant qu'Il fut souverainement beau. Il conclut que N.-S. était d'une exquise beauté et il recherche les traits de sa physionomie, dans l'histoire, dans la tradition et dans la révélation. Il passe en revue les images dites de saint Luc, le *Vulto santo* de Lucques, le saint Suaire de Gènes et la sainte Face d'Edesse, la Véronique, etc.

Passant à un autre ordre d'idées, le P. Gaillard se demande comment l'art doit représenter Notre-Seigneur, et ensuite, comment, de fait, il l'a représenté. En ce qui concerne le premier point, son idéal consisterait, semble-t-il, à réunir, dans une même œuvre plastique : « Le dessin de Raphaël, la couleur du Corrège, la lumière de Rembrandt, la piété de Fra Angelico et le sentiment religieux de le Sueur ou de Flandrin. » Cette fiction caractérise assez bien l'esthétique du P. Gaillard et ses principes éclectiques ; ceux-ci sont encore mieux affirmés dans ce malheureux paradoxe : « Il n'y a pas deux arts : l'art chrétien, et l'art païen : il n'y en a qu'un, l'art sincère ».

Il groupe les différentes écoles d'art en trois catégories : la première, qui comprend l'art des catacombes et l'art du moyen âge, pèche, d'après lui, par défaut, par inexpérience naïve ; la seconde, dans laquelle il range : « ces faux naïfs de nos jours, qui, sous le nom de préraphaëlistes, prétendent que Raphaël est synonyme de décadence » pèchent par excès. La troisième, qui se tient à ses yeux, dans un juste milieu, comprend Raphaël, le Sueur, Cornélius et Flandrin.

Il faut voir, comme l'auteur arrange les adeptes modernes de l'art du moyen âge !

Après avoir posé (sans la résoudre), la grosse question de la couleur locale, il arrive aux conclusions suivantes : 1° la ressemblance physique n'est pas nécessaire ; elle est même impossible pour N.-S., il faut rechercher la ressemblance morale et l'allier avec la beauté physique ; cette ressemblance morale, dans l'image du Sauveur, n'est en somme que ce que nous nommons l'idéal.

Ici, nous sommes d'accord avec le Révérend Père.

Dans la troisième partie de son travail, il énumère de nombreuses figures du Christ qu'a produites l'art chrétien et de nombreux artistes qui s'y sont exercés ; ce n'est pas la partie brillante du travail.

Les rénovateurs de l'art gothique contemporain y trouvent leur compte dans les sept lignes dédaigneuses que voici :

« L'école lyonnaise en France, les Rétrospectifs et les Raphaëlistes en Angleterre, les écoles de Cologne, de Dusseldorf et de Munich en Allemagne, le Néo-germanisme (?) en Belgique, concourraient aussi à former une immense galerie de portraits du Christ. Toutes se rattachent plus ou moins à l'école d'Overbeck. »

1. Au moment de mettre sous presse, nous recevons le n° de mars de l'*Architecture*, et nous y trouvons ce nouvel et important article de M. Boileau sur cet intéressant sujet ; nous y reviendrons.

L'AMI DES MONUMENTS.

L'Ami des monuments clôture brillamment l'année 1888 et prélude par un embellissement notable de ses pages, à des améliorations considérables qu'il annonce pour sa troisième année. Les illustrations relatives aux monuments nationaux se multiplient au-delà des espérances et l'on annonce la distribution prochaine de deux fascicules supplémentaires consacrés à donner un exposé des reproductions des découvertes les plus importantes faites dans les pays étrangers.

Dans la 2me livraison de 1888 *L'Ami des monuments* publie un mémoire de M. Eug. Müntz sur les artistes français du XIVe siècle et la propagande du style gothique en Italie. Parmi les architectes français que nous révèle ce travail, citons : Jean Deynardeau, Jean De Reims, Hugolin de Flandre, Veranus de Brionde, Guillaume Colombier, Nicolas de Bonaventure, Pierre Loisart, Jean Campomosy, Jean Mignot. Parmi les sculpteurs nous rencontrons: Pierre de France, Roland Raniglia, Guillaume de Véry, Anex Marchestem. Les peintres sont : Jeaninus de Franzina, Frédéric Tedesco. Ajoutons-y : Jacques Conca de Bruges, venu de Paris en 1399 pour l'œuvre du dôme de Milan. Enfin nous rencontrons des orfèvres dont plusieurs travaillaient à la cour du roi de Naples : Étienne Doscerre, Guillaume de Verdelet, Richelet de Ausuris, Jean de Saint-Omer.

Le même recueil continue sa série de châteaux. M. Normand nous présente celui d'Ancy-Lefranc et M. Ridel, celui de Saint-Ouen.

La huitième livraison contient quelques morceaux délicats d'écrivains d'élite, qui ont un mérite plus littéraire qu'archéologique. M. Charles Normand nous rend compte de l'excursion faite à Provins par les *Amis des monuments*. Il propose l'apposition sur les monuments classés d'une inscription portant en grosses lettres dans un endroit apparent : « *Monuments classés comme ayant un intérêt archéologique et artistique.* » L'*Ami* signale de bien intéressantes peintures murales romanes à la chapelle de Saint-Martin de Fenouiller (Pyrénées orientales) ; elles représentent une Majesté divine entourée des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Notons des planches reproduisant le château de Saint-Germain en Laye, le cloître de l'Hôpital et l'ancien hôtel-de-ville de Provins, des coupes des bâtiments de l'ancienne abbaye de Frontevrault, et, pour finir gaiement la livraison et l'année, de charmants croquis dus à M. A. Robidat, appartenant au genre que l'on pourrait appeler la caricature archéologique. Sous le titre de *transformisme* ce dernier a crayonné des croquis de vieilles constructions mises en regard des bâtisses que leur a substituées le progrès moderne. C'est, avec une note plus gaie, quelque chose qui rappelle les fameux parallèles de Pugin.

Signalons enfin parmi les planches le beffroi de Domfront, d'après un dessin de Victor Hugo; — la grande maison des Rois à Catule; — une charmante eau-forte d'après une aquarelle de M. Ch. Normand, d'une vieille maison de Quimperlé, etc.

L'ÉMULATION.

Dans notre dernière livraison (voir *Chronique*) nous nous sommes occupés de la question de la sépulture chrétienne qui a été agitée au congrès de Lille et reprise avec tant de talent par un écrivain du *Monde*. S'il fallait une preuve nouvelle de la nécessité de rendre aux tombeaux un caractère profondément chrétien, nous la trouverions non seulement dans la désolante banalité qui envahit nos cimetières, mais encore dans les étranges conceptions imaginées de nos jours par des architectes habiles au service des mécréants. Un artiste belge nous fait connaître dans *L'Émulation* comment il a réalisé le programme funéraire d'un client absolument sceptique, qui fait un cas égal de toutes les religions du monde.

Son étrange mausolée rappelle à la fois une tombe hindoue et un kiosque de marbre à deux étages, c'est-à-dire, un entassement de pierres très proprement découpées et très coquettement moulurées où l'on ne saisit aucune idée quant à la destination du monument, ni quant à la forme expressive de ses parties. Toute la pensée réside, comme nous l'apprend l'architecte, dans des symboles gravés sur les colonnes et qui expriment l'idée de la divinité, telle qu'elle est conçue dans toutes les religions passées et présentes ; ce sont le Chrisme, le signe hébreux de Jéhovah, le ει du temple de Delphes, le *om* des Brahmanes, le *Allah* des Arabes, le nom d'*Odin* en caractères runiques, la foudre, symbole du Jupiter romain, le marteau, symbole de la divinité chez les Celtes, le globe ailé des Égyptiens, la roue de Boudha, le feu brûlant sur un pyrée des Perses, l'idéogramme divin des Chaldéens, le *thian* ou symbole du ciel chez les Chinois, etc., etc.

Quel triste étalage d'érudition sceptique sur un caveau de famille où, paraît-il, doivent dormir des chrétiens côte à côte avec des libres-penseurs en beau pays de Brabant ! A quelles extravagances l'artiste n'en vient-il pas, à quels tours de *goblet, sa main* répugne-t-elle, en dehors de la foi pratique et positive ? Combien il est vrai de dire ici surtout, que le Christianisme est la source de l'art vrai, sincère, sérieux et vivant.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Baye (baron de). — ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES. — Époque des invasions barbares. — Industrie longobarde. — Grand in-4°, de 144 pp. et 15 planches. Paris, Nilson, 1888.

Bouchot (Henri). — LES RELIURES D'ART DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — In-8°, de XXII-51 pp., 80 planches reproduites d'après les originaux. Paris, Rouveyre, 1888. Prix : fr. 25,00.

Bourassé (abbé). — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE OU PRÉCIS DE L'HISTOIRE DES MONUMENTS RELIGIEUX DU MOYEN AGE. — Neuvième édition, revue et complétée par l'abbé C. Chevalier. — In-8°, de 396 pp. Tours, Mame, 1887.

Boutillier (l'abbé). (*) — LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NEVERS. — Broch. grand in-8°, de 73 pp. Mazeron, Nevers, 1888.

Brunner (Mgr S.). — L'ART EN ITALIE AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE, BIOGRAPHIES ET ESQUISSES. — Trad. de l'allemand par J.-T. de Belloc. — In-8°, de 237 pp. avec gravures. Tours, Mame. Prix : fr. 0,95.

Brutails (J. A.). — MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE ET DU CLOÎTRE D'ELNE. — Perpignan, Latrobe, 1887.

Callier (G.). — NOTE SUR LES TAPISSERIES DE BOUSSAC. — Gueret, Amiault, 1888.

Champeaux, (A. de). — BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE ET D'ART. — Les monuments de Paris. — Ouvrage orné de 46 gravures par Libonis. Un vol., in-18, de 299 pp. Paris, Henri Laurens, 1888.

CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE. — Cinquante-troisième session. Séances générales tenues à Nantes en 1886. — In-8°, de LX-483 pp. et planches. Paris, Champion. Prix : fr. 10,00.

Corroyer (E.). (*) — L'ARCHITECTURE ROMANE. — *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.* — In-8°, de 320 pp. et 190 gravures. Paris, Quantin, 1888.

De Colleville. — ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE. — Morel, 1888.

Delille (L.). — L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-VAAST. — Arras, 1888.

Ducère. — HISTOIRE DES RUES DE BAYONNE. — Bayonne, Lamaignière, 1888.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Durand (G.). — L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE DE DOULLENS. — Amiens, Doulhet, 1888.

Fleury (Rohault de). (*) — LA MESSE. — 8 volumes et 683 planches.

Gaborit (l'abbé). — LE BEAU DANS LA NATURE ET DANS LES ARTS. — 2 vol. in-8°. Paris, Berche et Tralin. Prix : fr. 10,00.

Gally. — VOYAGE DANS L'AVALONNAIS. — Vezelay, 1888.

Germain (P.). — ÉLÉMENTS D'ORFÈVRERIE. — Tours, Maroreau, 1888.

Gélis-Didot (P.) et **Laffillée** (H.). (*) — LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE DU XIe AU XVIe SIÈCLE. — In-f°, de 50 pl. en chromolith., en 5 livr. de 10 pl. Paris, Morel. La livr. : 30 francs. — L'ouvrage complet : 150 fr.

Guibert (Louis). (*) — L'ÉCOLE MONASTIQUE D'ORFÈVRERIE DE GRANDMONT ET L'AUTEL MAJEUR DE L'ÉGLISE ABBATIALE. Notice accompagnée des deux inventaires les plus anciens (1496-1515). — 52 pp. Limoges, Ducourtieux, 1888.

Le même. (*) — PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE DE SAINT-VICTORIEN. — 14 pp. avec une gravure.

Havard (H.). — DICTIONNAIRE DE L'AMEUBLEMENT ET DE LA DÉCORATION DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS. — Paris, Quantin, 1888.

Jarrin (C.). — BROU : SA CONSTRUCTION, SES ARCHITECTES, SA VALEUR COMME ŒUVRE D'ART. — In-8°, de 244 pp. et planches. Bourg, Authier.

Laurière (J. de). — L'ÉGLISE SAINT-YVES DES BRETONS A ROME, SES DALLES FUNÉRAIRES ET SES INSCRIPTIONS. — In-8°, de 50 pp. et planches. Delesques, Caen.

Lefèvre-Pontalis. — BIBLIOGRAPHIE DES SOCIÉTÉS SAVANTES DE LA FRANCE. — In-4°, de VII-142 pp. Paris, Imp. Nat., 1887.

Lucot. — VITRAUX DE SAINT-ÉTIENNE. — Châlons-sur-Marne, imp. Martin, 1888.

Marquet de Vasselot. — HISTOIRE DES SCULPTEURS FRANÇAIS (DE CHARLES VIII A HENRI III). — In-8°, de IV-404 pp. Paris, Dentu. Prix : fr. 6,00.

Molinier (Ém.). — INVENTAIRE DU TRÉSOR DU SAINT-SIÈGE SOUS BONIFACE VIII. — In-8°, de 144 pp. Daupeley-Gouverneur, Nogent-le-Rotrou.

Le même. (*) — LE TRÉSOR DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC, A VENISE. — Grand in-8°, de 106 pp. avec 7 pl. et 13 vignettes. Venise, Ongania.

Le même. — LA CÉRAMIQUE ITALIENNE. — Paris, Didot, 1888.

Le même. — L'ORFÈVRERIE LIMOUSINE A L'EXPOSITION DE TULLE EN 1887. — Paris, Picard, 1888.

Montault (X. Barbier de). (*) — La crosse de la collection Bretagne a Nancy. — Brochure in-8°, de 8 pp.

Le même. (*) — Le buste de Saint-Adelphe, d'après une gravure du XVIIe siècle. — Brochure in-8°, de 22 pp.

Le même. — L'Arbre de Jessé. — Tours, Mame, 1888.

Müntz. — Les collections des Médicis au XVe siècle. — Le musée, la bibliothèque, le mobilier. — Appendice aux Précurseurs de la Renaissance.

Palustre (Léon). — Monographie de l'église Saint-Clément de Tours (avec des dessins de Henry Nodet, architecte). — In-4°, de IV-138 pp. et 15 pl. Tours, L. Péricat, 1887.

Ris-Paquot. — Annuaire artistique des collectionneurs de la France, de la Belgique, de la Hollande, etc., etc. — Un volume in-12, illustré. Abbeville, 1888. Prix : fr. 6,00.

Sauvage (l'abbé). — Le trésor et la bibliothèque capitulaire de la cathédrale de Rouen. — Brochure de 16 pp. Ed. Fleury, Rouen.

Tardieu (Ambroise). — Histoire illustrée des villes d'Auzances et de Crocq dans le pays de Combraille (département de la Creuse), suivie d'un Dictionnaire historique et archéologique des communes, paroisses, églises, chapelles, prieurés, commanderies, chateaux, fiefs, etc., compris dans ces deux cantons. — Un vol. in-32, de 187 pp. En vente chez les auteurs, M. A. Tardieu, à Iberment (Puy-de-Dôme), et M. A. Boyer, à Mérinchal (Creuse), 1888.

Allemagne.

Dankó (Prälat D^r). (*) — Albrecht Durer's Glaubensbekenntnis. Eine theologisch-kunstgeschichtliche studie. — 43 pp. Tubingen, H. Laup, 1888.

Perrot (de) et **Wirz** (M.). — L'Église romane de Saint-Sulpice (Vaud) et sa restauration. — Études historiques et archéologiques. — In-8°, de 77 pp. et 5 pl. Lausanne, F. Rouge. Prix : fr. 3,80.

Schneider (Dr Frédrich). (*) — Elfenbein-Bildwerke aus dem museum zu Darmstadt. Das advents-Diptychon aus der Sammlung Honolez-Hupsch. — Mainz, Carl Wallau, 1889.

Jolie brochure qui donne version allemande du savant travail publié par notre collaborateur dans la *Revue de l'Art chrétien*, sous le titre *Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse de Darmstadt.*

Stockbauer (Dr J.). — Der Metall-Schmuck in der Mustersammlung des bayrischen Gewerbemuseums zu Nurnberg. — In-4°, de 38 pp. et 30 pl. Nürnberg, C. Schrag. Prix : fr. 13,00.

Wolff (P. Odilo). — Der Tempel von Jerusalem und seine Maasse. — In-4°, de VI-104 pp. et 12 pl. Graz, Styria. Prix : fr. 10,75.

Belgique.

Chardron (l'abbé). — Monographie de l'abbaye de Bonnefontaine. — Brochure de luxe avec encadrements rouges ornés, tirés à 100 exempl. numérotés.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00 ; Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00.

Fuzet (D^r). — Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. — Prix : fr. 0,50.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié percaline. Prix : fr. 3,00.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierres de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Prix : fr. 40,00.

Monographie de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, a Tournai. — Par un membre de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc. Prix : fr. 0,40.

Roddaz (Camille de). — L'art ancien a l'exposition nationale belge. — In-4°, non rogné. Bruxelles, Rozz, 1882. Prix : broché, fr. 50,00.

Soil (Eug.). — La restauration de l'art chrétien en Belgique. — In-12. Prix : fr. 0,25.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Prix : fr. 25,00.

Van Caster (G.). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié percaline. Prix : fr. 2,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié percaline. Prix : fr. 3,00.

L. C.

Chronique. — MUSÉES : Tapisserie flamande au musée de Kensington ; le futur musée de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance, au Louvre ; musée historique du Château de Blois ; le trésor de Saint-Jean de Herford au musée de Berlin. — MONUMENTS ANCIENS : allocations de subsides ; clocher de Saint-Maixent ; églises de Saint-Hilaire de Melle ; de Montevilliers ; de Hammer ; de N.-D. d'Avioth ; des Saints-Vincent-et-Anastase à Ascoli ; de Saint-Laurent-sur-Sèvre ; d'Eltville. — NOUVELLES : nouvelle église de N.-D. du Rosaire à Prouille ; école allemande d'archéologie à Rome ; composition de bleu d'Alexandrie. — EXPOSITIONS d'art industriels à Rome, à La Haye, exposition héraldique à Gand, etc. — CONGRÈS : congrès catholique de Paris ; programme du congrès des sociétés savantes.

Musées.

PARMI les objets d'art que vient d'acquérir le musée de South Kensington, se trouve une tapisserie flamande, probablement de fabrication brugeoise (ou peut-être anversoise) entre 1510 et 1528. La chaîne est composée de laine, et la trame, de laine fine, mêlée de soie, de fil d'or et d'argent. Les figures et les mains ont été apparemment retouchées à l'aquarelle, ce qui était reconnu et permis par les statuts de la Gilde des tisserands, par lesquels il était défendu de retoucher aucune autre partie de cette façon. La laine rouge dont on se servait à Bruges à l'époque de la fabrication de cette tapisserie, était teinte en Espagne. Le dessin trahit l'influence du peintre du panneau, au musée de Darmstadt, représentant un concert d'Anges, tableau attribué autrefois à Van Eyck, mais dont l'auteur est en réalité élève ou contemporain de Gérard David, peut-être Adrien Isenbaert.

Au centre, Notre-Dame, assise sur un fauteuil, les mains jointes en prière, regarde l'Enfant JÉSUS couché sur ses genoux. Au premier plan, à droite, se trouve saint Joseph, courbant le genou, la main droite levée, et relevant son manteau de la main gauche. Derrière lui, sainte Anastasie et une autre femme se dirigent vers le Seigneur. Derrière la sainte Vierge se trouvent quatre bergers, dont l'un joue de la musette ; à sa droite, trois anges revêtus de chapes ; les orfrois de celle de l'ange du premier plan sont ornés de figures d'apôtres. A l'extrême gauche, on voit trois anges qui jouent d'instruments à cordes, et à l'extrême droite, trois autres qui chantent autour d'un lutrin sur lequel se trouve un livre ouvert. Le capuchon de la chape d'un des anges est couvert de perles et de bijoux, et divisé en deux par un pinacle de métal.

Dans les anciens inventaires cet ornement porte le nom de *spilla*. Les chapes précieuses décrites dans l'inventaire de l'église Saint-Donatien à Bruges (publié dans le deuxième tome du *Beffroi*), étaient munies de *spillae* pesant d'un marc quatre onces à deux marcs cinq onces.

Au premier plan, il y a bon nombre de plantes en fleur ; c'est posé sur celles-ci que l'on voit aux pieds de la Vierge, un livre d'Heures, ouvert. Le tout est entouré d'une bordure de branchages de rosier à fleurs rouges.

NOUS nous faisons un plaisir de mettre sous les yeux de nos lecteurs un article de M. André Michel, sur *le futur musée de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance au Louvre*. Les considérations excellentes émises, rentrent trop dans l'esprit de cette *Revue*, pour ne pas signaler à nos lecteurs ce travail, qui a paru dans le *Journal des Débats*, n° du 23 février.

Le musée idéal serait celui où l'on pourrait, dans l'aménagement des salles, concilier les exigences d'un classement chronologique par séries avec celles de la mise en valeur de chaque objet exposé. Ces conditions exceptionnelles se rencontrent à peine dans deux ou trois galeries publiques, construites spécialement pour les collections qu'elles abritent.

Au Louvre, on se trouve en présence de difficultés exactement contraires : il faut les subir et s'en tirer comme on peut. Il ne saurait donc être question d'y présenter, dans une enfilade de salles appropriées, la succession chronologique des monuments de la sculpture française, de telle sorte que les visiteurs y soient conduits du XIe au XIXe siècle par une gradation ininterrompue. Tout ce qu'on pourra faire, ce sera de composer méthodiquement chaque groupe... Et encore y faudra-t-il beaucoup de remaniements ; on peut compter sur M. Courajod pour que tout le possible soit fait.

Jusqu'à présent la sculpture du moyen âge a dû se contenter d'un petit couloir sans lumière à l'entrée du musée. On l'avait en quelque sorte reléguée dans l'ombre, à la porte ; elle y attendait, comme jadis les catéchumènes, les énergumènes et les pénitents dans le narthex, l'honneur d'être admise à la communion des fidèles et des baptisés. Elle aura désormais sa place au centre du sanctuaire dans la petite salle qui fait suite à celle des Anguiers. Le Childebert bien connu, en pierre peinte, provenant du réfectoire de Saint-Germain-des-Prés, construit par Pierre de Montereau, y représentera dans sa grâce noble et charmante, dans sa virginale majesté, la statuaire de la première moitié du XIIIe siècle. Quelques fragments rapportés des chantiers de Saint-Denis, surtout deux têtes couronnées de la série des vieillards de l'Apocalypse, y montreront cet art dans son éclosion, à ce moment délicieux, où, vers l'extrême fin du XIIe et les premières années du XIIIe siècle, la fleur commence à s'épanouir sous les caresses du printemps de l'Ile de France, tandis que quelques morceaux de la fin du XIe et du commencement du XIIe siècle en feront voir, si l'on peut dire, la graine.

Ne serait-il pas possible d'ajouter quelque chose à ces trop rares spécimens ? Pourquoi, par exemple, ne pas

profiter de la circonstance pour faire entrer au Louvre les débris du jubé de la cathédrale de Chartres, depuis longtemps sans affectation religieuse, déposés dans une ancienne chapelle de la crypte et qui comptent parmi les plus purs chefs-d'œuvre de la sculpture du XIIIe siècle? Je les ai beaucoup regardés, il y a trois ou quatre mois, au cours d'un voyage d'études ; je ne sais rien de plus charmant et de plus délicat. Il y a là quelques bas-reliefs d'une ineffable suavité, qui représenteraient merveilleusement dans sa veine la plus originale peut-être, la plus gracieuse à coup sûr et la plus familière, l'art de nos grands imagiers. J'ai encore devant les yeux, entre autres morceaux, une crèche: la Vierge est couchée, il faut voir avec quelle grâce chaste, quel arrangement harmonieux et pur de draperies ; la tête entourée d'un voile à petits plis fins, s'appuie sur une main ; de l'autre, elle soulève un coin du drap pour dégager le menton de l'Enfant JÉSUS vers qui elle se penche en souriant et qui dort, emmaillotté à la mode des nourrissons de 1240 ! Une vache vient affectueusement poser son muffle sur l'oreiller ; un âne, de l'autre côté du berceau, est occupé à sa mangeoire. Saint Joseph, — hélas ! décapité — s'approche modestement de la Vierge, un lange à la main. Ce morceau, pur bijou, est en très bon état ; quelques traces de peinture y sont encore visibles ; du bleu aux prunelles, du rouge aux lèvres ; des restes de couleurs dans les plis. Près de là une Annonciation aux bergers ; les moutons paissent sur la colline ; un des bergers, sa musette en sautoir, est accoudé, les yeux levés vers l'apparition céleste. Sur un autre bas-relief on voit les rois mages endormis ; à la porte de leur chambre, un écuyer tient les trois chevaux par la bride, etc. Tout cela est d'une exécution simple, candide et charmante, d'une inexprimable tendresse. On ne saurait rien rêver de plus chastement élégant ni de plus virginal. Il semble que le grand artiste inconnu, l'humble imagier qui tailla ces pieuses « histoires », ait naturellement mêlé, non seulement à tous ces personnages, mais aux animaux mêmes, aux moindres accessoires, à toute la pierre que caressait son ciseau, une âme d'ange ou de madone.

Personne ou à peu près ne profite de ces chefs-d'œuvre qui auraient pourtant beaucoup à nous apprendre, n'en déplaise à ceux qui font tout dater du XVIe siècle... Je prie très humblement M. le directeur des Beaux-Arts de faire examiner très sérieusement cette requête et de la soumettre au prochain ministre compétent. Ah ! si M. Carnot avait voulu me confier, ne fût-ce que pour quarante-huit heures, le portefeuille de l'instruction publique et des beaux-arts !... Ce n'est certes pas qu'il faille encourager le système des *désaffections*. Si le jubé de Chartres existait encore, il serait criminel d'y porter la main. Mais il ne s'agit ici que de débris ; ce sont par excellence des pièces de musée ; car à le bien prendre, les musées, dernier asile de tous les chefs-d'œuvre désaffectés, ne sont que des cimetières. Les grands coupables dans cette affaire, ce sont les chanoines et l'évêque du XVIIIe siècle... Ces chapitres des deux derniers siècles, dans leur funeste empressement pour l'art jésuite et pseudo-classique qui s'édifiait alors, ont fait autant de mal à nos cathédrales que les pires vandales de la Révolution. Ce sont eux qui, sur la proposition de l'architecte Louis, décrétèrent la destruction du jubé : l'attentat eut lieu dans la nuit du 24 au 25 août 1763. Les débris servirent de gravois pour niveler le sol de la cathédrale ; les bas-reliefs firent office de dalles pour repaver les trois entrées du chœur. C'est là, qu'en 1849, de Lassus fit pratiquer des fouilles et retrouva ces chefs-d'œuvre en morceaux [1]. Ils sont déposés aujourd'hui, et comme reliques, dans une ancienne chapelle, au fond de la crypte. Qu'on nous les donne au Louvre, qu'on les mette en lumière. Ils ont une sainte mission de douce persuasion à y remplir pour la gloire des vieux maîtres français et l'édification des artistes vivants.

Puisque nous sommes en veine de réclamation, n'oublions pas d'autres chefs-d'œuvre, d'un autre ordre, mais non moins précieux : les statues royales de Fontevrault. L'ancienne abbaye est aujourd'hui une prison ; les statues y sont détenues sans aucune dignité pour elles, sans aucun profit pour personne. Un mot du ministre suffirait pour les faire entrer au Louvre. Elles doivent y venir tôt ou tard, et le plus tôt sera le mieux. ... Nous y mettrons tout l'entêtement nécessaire, mais l'œuvre des Delaborde, des Viollet-le-Duc et de Courajod finira par porter ses fruits. Le grand public connaîtra, et quand il connaîtra, il aimera l'art français ! M. Gaston Paris écrivait, il y a quelques semaines dans le *Journal des savants :* « Le moyen âge « français est devenu, pour la plupart des nations cultivées « de l'Europe, comme une seconde antiquité. » Je lisais le même jour dans les *Lettres* [1] de Springer : « S'il y a dans « l'histoire une période digne d'être comparée aux siècles « de Périclès, une période où la libéralité des princes ait « efficacement secondé la puissance créatrice des artistes, « où l'enthousiasme des contemporains ait soutenu leur « courage, où la science et toute la vie publique se soient « harmonieusement associés à tous les efforts de l'art, « c'est incontestablement le règne de saint Louis. »

Nous ne demandons certes pas qu'on sacrifie tout le reste de l'art français au moyen âge ; nous demandons seulement qu'on rende à cette glorieuse période, dans nos musées et dans notre enseignement, la place qui lui est partout accordée à l'étranger ; nous prétendons que là sont nos véritables origines, et non dans les apports ultramontains, comme on l'a trop longtemps dit et trop docilement cru ; nous prétendons enfin qu'il importe peut-être autant à l'avenir de notre pays et de notre nationalité qu'aux intérêts supérieurs de la science et de l'histoire de nous retremper, comme a dit encore M. Gaston Paris, à ces sources vives, de nous fortifier par une sympathie tendre et ferme en même temps pour toutes les manifestations sur le sol où elle s'est formée [2] ».

Nous nous sommes laissé entraîner par cette digression ; ce n'est pourtant pas sortir de notre sujet que de montrer quels grands intérêts se rattachent à l'œuvre en ce moment poursuivie par M. Courajod. Nous reviendrons dans un dernier article au futur musée de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance au Louvre.

André MICHEL.

1. Voir *Description de la cathédrale de Chartres*, par M. Fabbé Bulteau, à Chartres, 1850. In 8°. (Une troisième édition, revue et augmentée, est en cours de publication par les soins de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.)

1. *Kunsthistorische Briefe*, Prague, 1857, in 8°.

2. *La poésie du moyen âge*, par Gaston Paris. — Paris 1885, in-16. (Préface.)

L'IDÉE d'installer un musée historique des arts décoratifs au château de Blois, paraît faire son chemin. Ce musée, où l'on pourrait suivre dans ses diverses étapes le développement de l'art décoratif, serait établi dans les parties du château qui remontent à François Ier et à Gaston d'Orléans. Le château de Blois renfermait autrefois : la *Sainte Famille*, de Raphaël, et la *Vierge à l'oreiller vert*, d'Andrea Solari, qui sont aujourd'hui au Louvre dans le salon carré ; — la bibliothèque de Louis XII, presque uniquement composée de manuscrits, d'un prix inestimable ;

— la bibliothèque de Gaston ; — les pierres gravées et les médailles de Gaston ; — la collection des plantes peintes sur vélin, par Robert, collection unique, qui est actuellement au Muséum, à Paris, etc., etc. — Toutes ces merveilles sont allées embellir les collections et musées de Paris, au détriment de la ville de Blois. Il serait donc juste que la ville de Blois obtînt aujourd'hui un dédommagement. M. Antonin Proust, qui vient d'être nommé président du Comité organisateur, s'occupe, dit-on, activement, avec le zèle et le dévouement qu'on lui connaît, de cette création si intéressante à tant de points de vue.

LA collection artistique du musée de Berlin vient de s'augmenter de plusieurs objets importants. Dans l'église Saint-Jean de Herford se trouvait, depuis 1414, le trésor du Chapitre de Saint-Denis d'Enger qui, lors de la sécularisation du Chapitre, revint à l'État, mais qui, jusqu'à ces derniers temps, fut conservé à Herford. Il y a deux ans enfin, ce trésor fut attribué au musée de Berlin. Les différents objets qui en font partie datent de Charlemagne et ont trait à la conversion de Wittekind, enseveli dans l'église d'Enger. La châsse est un produit de l'art franc au VIIIe siècle, et l'œuvre d'orfèvrerie allemande la plus ancienne que possède l'empire. Les divers objets, pour la plupart garnis de gemmes antiques, datent du VIIIe au XIIe siècle. Le trésor et le bahut en fer dans lequel il était conservé autrefois sont exposés actuellement dans la salle des acquisitions nouvelles.

Monuments anciens.

IL a été alloué une somme de 1,300,000 francs pour les réparations et l'entretien des monuments historiques et mégalithiques.

Voici la liste de ces monuments avec la somme affectée à chacun d'eux (1).

Aisne : Ancienne cathédrale de Laon (1), 100,000 ; Château de Coucy (1), 525.

Allier : Église de Franchesse (2), 8,000.

Ardèche : Église de Champagne, 18,000.

Ariège : Château de Foix (2), 17,000.

Aube : Église de Mussy-sur-Seine (2), 6,000 ; Hôtel-Dieu de Troyes (2), 3243.

Aude : Remparts de la cité de Carcassonne (1), 20,000.

Aveyron : Église de Conques (2), 12,168 ; Ancienne Chartreuse de Villefranche (hospice) (2), 2,000.

Bouches-du-Rhône : Amphithéâtre d'Arles (2), 22,000.

Calvados : Église d'Ouistreham (2), 20,000 ; Église Saint-Pierre, à Caen (2), 45,000 ; Église de Mouen (2), 5,000 ; Château de Falaise (2), 15,000 ; Église de la Trinité, à Caen (2), 2,670 ; Église de Rucqueville (2), 4,000.

Cher : Hôtel Cujas, à Bourges, 41,000.

Corrèze : Église de Beaulieu (2), 13,123 ; Église d'Aubazine (2), 2,200 ; Église d'Arnac-Pompadour (2), 7,000.

Côte-d'Or : Palais de justice de Dijon (2), 21,000.

Deux-Sèvres : Palais Saint-Hilaire, à Melle (2), 5,000 ; Pont-de-Vernay, à Airvault (2), 18,000 ; Tombeaux d'Oiron, 2,500 ; Église de Saint-Jouin-de-Marnes (2), 2,403.

Dordogne : Église de Cadouin, 300.

Drôme : Ancienne cathédrale de Die (2), 2,500.

Eure: Église de Tillières (2), 3,000 ; Église de Boisney (2), 7,500.

Gard : Amphithéâtre de Nîmes (2), 17,000.

Haute-Garonne : Église de Saint-Bertrand-de-Comminges (2), 8,104 ; Église de Montsaunès (2), 4,500 ; Ancienne église des Jacobins, à Toulouse, 3,600.

Haute-Savoie : Église d'Abondance, 7,500.

Ille-et-Vilaine : Château de Vitré (2), 24,000.

Indre-et-Loire : Château de Loches (2), 8,000 ; Église de Montrésor (2), 180 ; Hôtel-de-ville d'Amboise (2), 15,000 ; Église de Beaulieu (2), 1,000.

Indre : Lampadaire de Ciron (2), 1,200 ; Tour Blanche, à Issoudun, 8,000.

Isère : Musée de Vienne (ancienne église) (2), 30,000 ; Église de Saint-Chef (2), 14,500.

Loir-et-Cher : Château de Blois (2), 50,000 ; Église de Selles-sur-Cher (2), 22,000 ; Église de Lassay (2), 3,000.

Loire : Église de Bénissons-Dieu (2), 4,000.

Maine-et-Loire : Église de Pontigné, 575.

Manche : Mont Saint-Michel (1), 62,000 ; Église de Carentan (2), 6,000.

Marne : Église Saint-Jean, à Châlons (2), 4,678 ; Église Notre-Dame, à Châlons (2), 15,000 ; Église de Dormans, 3,600.

Meurthe-et-Moselle : Église de Saint-Nicolas-de-Port (2), 10,000.

Nord : Tour de Saint-Amand, 5,912.

Oise : Église de Saint-Martin-aux-Bois (2), 4,000 ; Château de Pierrefonds (1), 10,000 ; Ancien évêché de Noyon, 664 ; Église de Saint-Jean-aux-Bois (2), 5,500 ; Église de Saint-Leu d'Esserent (2), 10,000 ; Ancienne cathédrale de Senlis (2), 4,000.

Pas-de-Calais : Ancienne cathédrale de Saint-Omer (2), 10,000.

Saône-et-Loire : Église de St-Vincent, à Mâcon (2), 350.

Seine : Musée de Cluny (1), 100,000 ; Musée de Trocadéro (1), 100,000 ; Château de Vincennes (1), 12,000 ; Ancienne abbaye de Saint-Denis (1), 15,000 ; Sainte-Chapelle, à Paris (1), 25,000.

Seine-et-Marne : Église de Saint-Loup-de-Maud (2), 1,693 ; Église de Moret (2), 25,000 ; Église de Chamigny (2), 4,000.

Seine-et-Oise : Église d'Orgeval (2), 3,500 ; Église de Maule (2), 452 ; Église de Belloy (2), 500 ; Église de Thiverval (2), 3,249.

Seine-Inférieure : Château d'Arques (1), 525 ; Monument de la Fierte, à Rouen (2), 13,798 ; Église d'Angeville-l'Orcher (2), 565.

Somme : Église de Gamaches (2), 7,000.

Tarn : Hôtel-de-ville de Cordes (2), 1,270.

Var : Ancienne abbaye du Thoronet (1), 325.

1. Le chiffre (1), entre parenthèse, indique que le monument appartient à l'État; le chiffre (2), qu'il est la propriété d'une ville ou d'un département qui ont contribué pour leur part à la dépense nécessaire.

Vienne : Église Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers (2), 8,000.

Vosges : Mosaïque de Grand (2), 750 ; Église de Saint-Maurice, à Epinal (2), 2,000.

Yonne : Église de Saint-Père-sous-Vézelay (2), 19,378.

Monuments d'Algérie, 50,000 ; Monuments mégalithiques, 20,000 ; Inspection générale, 20,000 ; Indemnités de déplacement aux inspecteurs généraux, 9,000 ; Contrôle des devis, marchés, comptes, etc., 4,000 ; Frais de voyages des architectes, 20,000 ; Acquisitions de dessins et missions ; 20,000 ; Archives, bibliothèques et publications, 13,000.

Total : 1,300,000.

LA tour du clocher de l'église de Saint-Maixent (Deux-Sèvres) vient d'être surmontée d'une flèche en pierre conforme au plan proposé par M. Loué, architecte, et adopté par la Commission des monuments historiques, malgré les protestations des Sociétés savantes et des archéologues de la région.

Sur la plateforme de cette tour existaient jusqu'à une hauteur de 3 ou 4 mètres, les premières assises d'une flèche commencée au XVe siècle et demeurée inachevée, et leur prolongement aurait donné une flèche d'une quarantaine de mètres d'élévation. Au lieu de tenir compte de cette indication, l'architecte a fait démolir ces assises et les a remplacées par une flèche de 27 mètres seulement, dont les proportions mesquines sont en désaccord avec celles du monument et produisent un déplorable effet. Les archéologues sont unanimes à regretter le manque de goût artistique qui a présidé à ce travail.

La *Revue poitevine et saintongeaise* nous apprend qu'on refait en ce moment les couvertures du transept et du chevet de l'église Saint-Hilaire de Melle, en *tuiles rouges!* Primitivement l'église était recouverte, comme d'ailleurs un certain nombre d'autres monuments de notre région, par des *pierres plates*, à la façon des toitures rurales de Prahecq et des localités circonvoisines. A Saint-Hilaire de Melle, ces pierres plates, en retrait les unes sur les autres comme l'eussent été des tuiles ou des ardoises, étaient rattachées aux reins des voûtes par un mortier vigoureux. Ce qui aurait coûté 3,000 francs en coûtera dix mille ! Et l'église Saint-Hilaire présente aujourd'hui à l'œil stupéfait du voyageur, à côté d'une nef couverte *en ardoise*, un transept couvert en tuile *rouge*, le tout accompagnant des murs en pierre encore *blanche*. Un monument tricolore!

Nous lisons dans le même recueil :

« La Préfecture des Deux-Sèvres vient d'autoriser la construction d'une église nouvelle à Cerizay (arrondissement de Bressuire). Cette construction doit amener la démolition de l'église actuelle, dont le *chevet fortifié* présente un intérêt archéologique local assez considérable.

Les églises ou parties d'églises plus ou moins fortifiées, actuellement existantes dans le département des Deux-Sèvres, sont peu nombreuses. Nous n'en connaissons que huit : Saint-Jouin-lès-Marnes, Cerizay, Gourgé, Augé, l'Absie, Saint-Romans-lès-Melle, Frontenay-Rohan-Rohen et la Peyratte.

D'ordinaire, les fortifications ne se trouvent qu'à la partie supérieure de ces édifices. Cerizay présente, — en outre de mâchicoulis, qui portaient autrefois un parapet — un ensemble de défenses au *rez-de-chaussée*. C'est la seule du département des Deux-Sèvres, où l'on rencontre cette particularité.

Le chevet de l'église de Cerizay est encore intéressant à un autre titre. Il possède dans sa voûte des *vases acoustiques*. C'est là une rareté, non seulement pour le Poitou, mais pour l'ensemble de la France. En Poitou, on n'a signalé jusqu'ici de vases acoustiques, en dehors de Cerizay, qu'à la chapelle du château baronial de Chauvigny et à Sainte-Croix de Loudun.

La conservation du chevet de l'église de Cerizay serait chose facile, la construction de la nouvelle église ne nécessitant nullement la destruction de cette partie de l'ancienne. »

EN novembre dernier le feu a pris à la vieille église de Montevilliers, classée parmi les monuments historiques de la Seine-Inférieure, et dont l'existence était mentionnée dans une charte de 1241. Au XVe siècle on agrandit la nef, on construisit les six chapelles du Nord et on fit un nouveau portail précédé d'un porche ; deux tours carrées datant de la fondation flanquaient encore la façade à cette époque. Les parties détruites sont : la toiture de la grande nef romane et une partie de toiture de la nef ogivale ; le magnifique clocher roman de la façade, qui avait été réédifié en 1733, a beaucoup souffert : pendant deux heures, il a flambé comme une immense torche ; déjà, l'an dernier, il avait été frappé de la foudre et on venait de dépenser 20,000 fr. pour le réparer.

L'ANCIENNE et belle église gothique de Hammer, dans le Flintshire (Angleterre), renommée pour la magnificence de sa chaire de vérité, de ses vitraux et son beau carillon, vient d'être complètement détruite par le feu.

Les registres seuls de l'église ont échappé au désastre, grâce au courage du prêtre protestant qui s'est décidé à traverser les flammes pour aller les chercher au fond du temple, après s'être couvert la tête d'un linge mouillé.

La chaire de vérité incendiée portait la date de 1465. L'orgue, qui était de date récente, avait coûté vingt-cinq mille francs.

L'incendie est attribué à une défectuosité de l'appareil de chauffage.

A deux lieues de Montmédy, s'élève, dans un petit village de 275 âmes un monument remarquable : c'est l'Église de N.-D. d'Avioth, qui fut le but, pendant plus de cinq siècles, d'un célèbre pélerinage.

A la fin du siècle dernier, ce sanctuaire perdit à la fois ses chapelains, son trésor et les ressources nécessaires à son entretien, laissé plus de quarante années sans entretien ; on ne put prévenir la ruine imminente des deux tours et du grand portail.

En 1834 le Gouvernement classa cette partie de l'édifice au nombre des monuments historiques, et depuis cette époque, des sommes considérables furent allouées pour leur restauration et pour celle d'une petite chapelle située en dehors de l'église et vraiment remarquable dans son style, ses proportions, et la délicatesse des sculptures qui en font l'ornement. Le reste est demeuré à la charge de la fabrique et de la commune dont les revenus sont insuffisants. Aussi les verrières, dont quelques-unes datent du XVe siècle, tombent en morçeaux, et sont remplacées ici et là par des assemblages de planches ; les toitures dégradées laissent pénétrer la pluie sur les voûtes.

M. l'abbé I. Oury, curé d'Avioth, a pris à tâche de relever de ses ruines le monument si digne d'intérêt ; il mérite d'être aidé dans sa généreuse entreprise ; il fait appel aux âmes pieuses et aux amis fortunés de notre art national et religieux. Ce n'est pas la première fois que nous recommandons chaleureusement sa belle église à la générosité de nos lecteurs (1).

LE chevalier Joseph Castelli, professeur au lycée d'Ascoli, signale à l'attention des archéologues et des artistes l'état de délabrement où se trouve la très curieuse église des Saints-Vincent-et-Anastase à Ascoli «afin, dit-il, que leur intervention détermine qui le peut et qui le doit à sauver d'une ruine complète ce vénérable monument de l'art chrétien. » Nous faisons des vœux pour que ses efforts persévérants, — c'est la sixième fois qu'il revient à la charge — soient enfin couronnés de succès, car il s'agit, selon son expression pittoresque, « d'un vrai palimpseste architectonique sur lequel six siècles ont laissé en caractères immortels l'empreinte de leur art.» La tour et la nef centrale sont du VIIIe siècle, l'abside prismatique date du IXe, les basses-nefs et la façade ont été achevées en 1389 : ceci pour l'architecture. La peinture y est représentée par des fresques du XIVe siècle, d'un coloris très vif, qui décorent la voûte de la crypte. Enfin l'archivolte du portail encadre des sculptures en haut-relief dont la perte serait irréparable : au milieu la Vierge est assise, tenant entre les bras l'enfant JÉSUS; à droite et à gauche les saints titulaires de l'église ; une inscription courant autour du tympan dit en latin barbare que ce groupe fut exécuté en 1036, au temps de l'abbé Bonaventure et appelle la protection de la Madone et des saints sur celui que l'a fait placer, sur les défunts et sur tous ceux qui liront la dite légende. Il nous reste peu d'œuvres d'art du XIe siècle, car la critique assigne une date plus rapprochée à la plupart de celles qu'on attribuait naguère à cette époque : raison de plus pour conserver les sculptures d'Ascoli, qui portent pour ainsi dire avec elles leur extrait de baptême indiscutable dans cette date 1036. Outre leur valeur archéologique, elles peuvent au point de vue artistique soutenir la comparaison avec les meilleurs morceaux de cet âge : bien que grossièrement taillées, elles ont le mouvement et la vie, et se distinguent, dit M. Castelli, par la proportion des parties, l'harmonie des lignes, la sérénité des visages et un recueillement dans les attitudes qui révèlent chez leur auteur une âme profondément religieuse.

LA vieille église romane de Saint-Laurent sur-Sèvre est en voie de reconstruction totale. Le 26 mars dernier, ont été adjugés les travaux répondant à la reconstruction de la première partie de la dite église : crypte, chœur, avant-chœur, transept et clocher jusqu'à la hauteur du dessus du beffroi. M. Fraboulet, architecte à Nantes, est chargé de la direction des travaux.

L'église paroissiale de Notre-Dame de Riz va également être reconstruite. Les travaux en sont confiés à M. Loué.

AUX bords du Rhin, non loin de Wiesbaden, et entourée des côtes célèbres de Rudesheim, de Johannisberg, etc., s'élève la gracieuse petite cité d'Eltville. Son principal monument est la belle église dédiée à Saint-Pierre et Saint-Paul, édifice du XVe siècle, d'un haut intérêt archéologique et artistique.

Un digne prêtre, le R. M. Schlitt, curé à Eltville depuis de longues années, s'est occupé avec le plus grand zèle et une haute intelligence de la restauration et de l'ornementation du mo-

1. En reconnaissance, le premier jeudi de chaque mois, à 10 heures du matin, la messe sera offerte à l'autel privilégié de Notre-Dame pour les bienfaiteurs de l'église.

Les offrandes seront reçues à Avioth, par Montmédy (Meuse), chez M. le curé de Saint-Victor, rue Saint-Victor, 25.

nument qui lui était confié. Il s'est adressé au chef de l'École de Saint-Luc de Gand, au rénovateur de l'art chrétien en Belgique, au baron Jean Béthune, et l'artiste flamand a tiré de son cœur des dessins magnifiques pour restaurer et meubler l'antique sanctuaire.

Aidé par ses collaborateurs habituels, M. A. Verhaegen, MM. Léopold et Léonard Blanchaert, de Maltebrugge, et M. Bressers, de Gand, le baron Béthune a doté l'église d'Eltville de vitraux, d'autels, de statues, de peintures murales.

L'éloge des vitraux exécutés sous la direction du baron Béthune n'est plus à faire pour ceux qui connaissent quelques-unes de ses œuvres et, entr'autres, l'admirable série de verrières qui éclairent le haut-chœur de la cathédrale de Saint-Bavon à Gand.

L'autel majeur, l'autel de Saint-Jean-Baptiste, celui de Notre-Dame des VII Douleurs, et enfin, l'autel, tout récemment placé du Sacré-Cœur de JÉSUS, sont l'œuvre de MM. Blanchaert.

Rarement, croyons-nous, des objets mieux réussis, tant sous le rapport des figures que sous celui des parties architecturales, sont sortis des ateliers de nos habiles artistes chrétiens. L'expression pure et vraiment céleste des figures, leurs proportions excellentes, la finesse des détails, la perfection de l'exécution, tout en un mot porterait à faire croire que l'on se trouve devant des chefs-d'œuvre du commencement du XVe siècle, rafraîchis et restaurés par un homme compétent.

Il en est de même pour la grande statue de Saint-Joseph, posée sur un fort beau piédestal et la statue de Notre-Dame de Lourdes, qui surmonte le retable du Sacré-Cœur. N'oublions pas de mentionner la polychromie, à la fois harmonieuse et pleine d'éclat, de ces autels et de ces figures, œuvre consciencieuse et tout à fait artistique de M. Ad. Bressers. L'ensemble de ces meubles, entourés de vitraux étincelants, encadrés des belles peintures murales de M. Martin, est d'un grand effet.

On ne saurait trop recommander aux membres du clergé qui ont, soit à restaurer de vieilles églises, soit à construire des autels et à faire exécuter des objets mobiliers, de s'adresser de préférence aux artistes qui ont fait de l'art chrétien leur étude spéciale et qui sont à même de compléter dignement les monuments dans lesquels on les invite à travailler, au lieu de les défigurer comme cela se voit, hélas! trop souvent de nos jours.

Nouvelles.

A PROUILLE, diocèse de Carcassonne, on construit une église en l'honneur de N.-D. du Rosaire, sur le lieu même, où suivant la tradition, la sainte Vierge apparut à saint Dominique et lui révéla la dévotion du Rosaire. Le Saint-Père a voulu encourager la construction de cette basilique, par une offrande de 10,000 francs et par un Bref dans lequel il invite les catholiques de France à contribuer à cette œuvre religieuse et sociale (1).

LE gouvernement allemand a approuvé la constitution à Rome d'une école d'histoire et d'archéologie sur le modèle de celle que la France y possède. Les membres de cette école seront chargés d'explorer, au point de vue de l'Allemagne, les archives vaticanes et les autres dépôts de documents à Rome et en Italie ; ils devront en outre répondre aux demandes de renseignements scientifiques qui seront adressées d'Allemagne, et aider dans leurs recherches les jeunes savants en mission à Rome.

LES Romains se servaient pour leurs fresques d'un bleu spécial, dit bleu d'Alexandrie, bleu égyptien, qui a disparu de l'industrie à l'époque des invasions des Barbares ; on ne le retrouve plus dans les peintures du moyen âge. La composition de ce bleu est assez complexe; les anciens l'obtenaient en mélangeant du sable, du cuivre et du carbonate de chaux. M. Fouqué, de Rouen, en analysant des échantillons trouvés à Pompéï, a retrouvé ce silicate de cuivre et de chaux; il a réussi à le préparer par le procédé employé, d'après Pline, à Pouzzoles. Mais de plus, en modifiant le mode de préparation, il a isolé le produit sous forme d'une matière cristallisée qui jouit de propriétés chimiques intéressantes. Ce bleu est, en effet, d'une fixité remarquable; il résiste aux acides, à l'hydrogène sulfuré qui altère toutes les matières colorantes. M. Fouqué ajoute qu'il ne serait pas sans intérêt que cette matière rentrât dans l'industrie.

Expositions.

UNE nouvelle exposition spéciale d'arts industriels — la quatrième dans l'espace de quelques années — s'ouvre en ce moment à Rome dans le palais des beaux-arts. Elle est contemporaine et rétrospective et embrasse les céramiques, les verreries et les émaux. La section contemporaine est

1. Les offrandes sont reçues au Secrétariat de l'Évêché de Carcassonne et au monastère de Prouille, par Fanjeaux (Aude).

réservée exclusivement à l'industrie nationale ; la section ancienne a accueilli aussi les exposants de l'étranger. L'exposition restera ouverte jusqu'au 3 juin.

C'est le Conseil de direction du Musée artistique et industriel de Rome qui s'est fait le promoteur de cette exposition comme des précédentes, et une Commission, composée de personnes d'une compétence reconnue, a été chargée de l'organisation. Cette Commission a élu pour son président effectif M. le marquis de Rudini et pour président honoraire le syndic de Rome. M. le chevalier Raphaël Erculei, directeur du Musée artistique et industriel de Rome, en est le secrétaire.

LA ville de la Haye a utilisé la belle saison de 1888 pour l'ouverture d'une exposition locale d'art, appliqué à l'industrie, qui offrait un intérêt réel. Le concours prêté par quelques collectionneurs a donné à la série du mobilier, à celle de la céramique et à l'orfèvrerie, un certain éclat. Un certain nombre de salles en enfilade, garnies de façon à reproduire l'aspect des maisons hollandaises du XVIIe siècle surtout, faisaient penser involontairement aux intérieurs de Pieter de Hoog. Nombre de restitutions de ce genre ont été tentées en réunissant des objets de grand luxe et de haute curiosité. Une partie a été meublée, au contraire, d'objets à l'usage des paysans et de la plus modeste bourgeoisie, et c'est ce qui constitue peut-être son originalité et son intérêt particulier.

Parallèlement à cette enfilade, en une galerie largement éclairée, se trouvaient réunies les vitrines des conseils de ville et des collectionneurs, quelques belles tapisseries, et un certain nombre de tableaux ; ceux-ci, sans grand intérêt, il faut le dire, faisaient ressortir les armoires garnies de faïences, de porcelaines, d'argenterie ciselée ou en repoussé et autres petites merveilles dont la Hollande peut être prodigue lorsqu'une occasion de ce genre attire au grand jour quelques-uns des innombrables trésors de curiosité conservés par la plupart des familles.

Les faïences de Delft tenaient naturellement le premier rang. Il en est de la famille noire, notamment, qui sont des plus intéressantes. — Comme porcelaine, signalons tout particulièrement le précieux service en La Haye de M. le comte de Bylandt, et le « déjeûner » de M. de La Basse-cour Caan, comme types d'une fabrique qui a réuni le charme de la porcelaine de Saxe à certains procédés empruntés à Sèvres qui sont du plus heureux effet. On les cite comme les plus beaux échantillons de cette industrie, qui n'a été que de courte durée et dont les produits sont aujourd'hui fort rares, par conséquent. Il est intéressant aussi de les trouver auprès de fort beaux échantillons de porcelaine de l'Amstel (ancienne fabrique d'Amsterdam) dont les rares produits marqués peuvent être seuls distingués des porcelaines de Saxe, tellement les ouvriers appelés pour établir cette industrie sont restés fidèles à leur école.

L'argenterie communale ou de corporation a fourni de très belles pièces. Des objets prêtés par des collectionneurs méritent plus d'attention, parce qu'il est rare et difficile de pouvoir les étudier. M. E. Fuld, d'Amsterdam, s'est montré particulièrement libéral. Environ vingt-cinq numéros appartiennent à sa collection, parmi lesquels les repoussés de Vianen et de Lutman fournissent des données intéressantes sur cette branche spéciale de l'art. Plusieurs villes ont exposé les matrices en argent de leurs anciens sceaux communaux (1).

EN ce moment s'ouvre à Gand une exposition originale, la première du genre en Belgique, et qui ne peut manquer d'attirer de nombreux visiteurs : une exposition héraldique.

On procède actuellement au décrépissage de la cathédrale Saint-Bavon ; pour effectuer ce travail, on a dû enlever des hautes galeries de la nef centrale des séries d'armoiries des chevaliers de la Toison d'or.

Deux chapitres de la Toison d'or ont en effet été tenus à Gand : le premier par le fondateur de l'Ordre, Philippe, duc de Bourgogne, en 1445 ; le second, par Philippe II, roi d'Espagne, en 1559.

Les armoiries, qui ornaient primitivement les stalles des chevaliers, rangées autour du chœur, constituent de véritables œuvres d'art et des documents fort précieux au point de vue de la science héraldique. Elles sont exposées en ce moment au palais de l'université.

Dans l'idée des organisateurs — membres du Comité provincial des monuments, — l'exposition devait se borner à ces blasons, mais le projet a été si bien accueilli, qu'on l'a étendu considérablement : on a puisé dans les dépôts de la ville, dans les archives de l'État, dans les collections des familles nobles de la Flandre, de façon à obtenir un ensemble varié et des plus intéressants.

Expositions annoncées.

BARCELONE. — Concours d'archéologie. Dépôt des ouvrages jusqu'au 25 octobre 1891.

BORDEAUX. — Exposition de peinture, ouvrant le 9 mars 1889.

1. V. *Bull. monum.*, 1888, p. 505.

CHALONS-SUR-SAONE. — Exposition du 15 juin au 31 juillet.

DIJON. — Concours de 1889 : peinture, sculpture, architecture, gravure.

FLORENCE. — Exposition de peinture, du 16 décembre 1888 à fin mars 1889.

GÊNES. — Exposition de peinture, du 1er au 30 avril. Envoi du 10 au 20 mars.

LYON. — Exposition de peinture, du 22 février au 28 avril 1889.

MILAN. — Exposition de peinture, du 1er avril au 31 mai. Envoi, du 28 février au 30 mars.

NICE. — Exposition de peinture du 30 janvier à fin mars 1889.

PARIS. — Salon de 1889 : du 1er mai au 20 juin.

PAU. — Exposition de peinture, du 15 janvier au 15 mars 1889.

ROME. — Exposition rétrospective de céramique.

TOULOUSE. — Exposition de peinture, ouvrant le 15 mars.

VIENNE. — Exposition d'orfèvreries, ouvrant fin d'avril, au palais Schwartzenberg.

Congrès.

DU 14 au 18 mai, se tiendra à Paris le congrès catholique, où les questions d'art chrétien ont naturellement leur place marquée. On a notamment inscrit à l'ordre du jour celles de l'imagerie, et des moyens de rendre un caractère chrétien à la célébration des mariages et des funérailles.

Voici, en résumé, le programme du congrès des Sociétés savantes pour 1889.

SECTION D'ARCHÉOLOGIE.

1° Signaler les inventaires des collections particulières d'objets antiques, statues, bas-reliefs, monnaies, formées en province du XVIe au XVIIIe siècle.

2° Indiquer, pour chaque région de la Gaule, les sarcophages ou fragments de sarcophages païens ou chrétiens non encore signalés, en étudier les sujets, rechercher les données historiques et les légendes qui s'y rattachent.

3° Signaler les nouvelles découvertes de bornes milliaires ou les constatations de chaussées antiques, qui peuvent servir à déterminer le tracé des voies romaines en Gaule ou en Afrique.

4° Étudier dans une région déterminée de l'Afrique les édifices antiques tels que arcs-de-triomphe, temples, théâtres, cirques, portes de ville, tombeaux monumentaux, aqueducs, ponts, basiliques, etc., et dresser le plan des ruines romaines les plus intéressantes.

5° Signaler les actes notariés du XIVe au XVIe siècle contenant des renseignements sur la biographie des artistes, et particulièrement les marchés relatifs aux peintures, sculptures et autres œuvres d'art commandées soit par des particuliers, soit par des municipalités ou des communautés.

6° Signaler les objets conservés dans les musées de province et qui sont d'origine étrangère à la région où ces musées se trouvent.

7° Étudier les caractères qui distinguent les diverses écoles d'architecture religieuse à l'époque romane en s'attachant à mettre en relief les éléments constitutifs des monuments (plans, voûtes, etc.).

8° Rechercher dans chaque département ou arrondissement les monuments de l'architecture militaire en France aux diverses époques du moyen âge. Signaler les documents historiques qui peuvent servir à en déterminer la date.

9° Signaler les constructions rurales élevées par les abbayes ou les particuliers, telles que granges, moulins, étables, colombiers. En donner autant que possible les coupes et plans.

10° Indiquer les tissus anciens, les tapisseries et les broderies qui existent dans les trésors des églises, dans les anciens hôpitaux et dans les musées.

11° Signaler dans chaque région de la France les centres de fabrication de l'orfèvrerie pendant le moyen âge. Indiquer les caractères et tout spécialement les marques et poinçons qui permettent de distinguer leurs produits.

12° Indiquer des pavages ou des carreaux à inscriptions inédites.

L. C.

Nécrologie.

Le comte P. E. D. Riant.

L'ILLUSTRE savant qui vient de s'éteindre, alors que la science avait le droit d'espérer encore tant de lui, ne s'était jamais attaché à l'archéologie. Il est peu de travaux cependant qui aient plus servi aux études dont nous nous occupons, que les ouvrages si remarquables, si pleins de la plus saine érudition qu'il laisse derrière lui dans son œuvre. Ses *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ* principalement, ouvrent à la critique archéologique une voie absolument nouvelle, en ajoutant à la description des pièces d'orfèvrerie qui servirent de reliquaires aux reliques apportées de Constantinople après 1204, le contrôle des documents les plus précis.

Une voix plus autorisée que la nôtre a su dire au lendemain de sa mort, les regrets du monde savant : le discours prononcé devant l'académie des inscriptions et belles-lettres par monsieur le Mis d'Hervey de Saint-Denis, à l'annonce du deuil qui la frappait, dira mieux que nous, le vide si difficile à combler que sa perte vient de faire. Aussi tenons-nous à le reproduire entièrement.

F. DE M.

INSTITUT DE FRANCE.

Académie des inscriptions et belles-lettres.

DISCOURS DE

M. le Mis D'HERVEY DE SAINT-DENIS,

Président de l'académie.

Lu dans la séance du vendredi 28 décembre 1888.

MESSIEURS,

Nous avons eu, ces jours derniers, la douleur d'apprendre la mort d'un membre de notre compagnie et le chagrin de ne pouvoir assister à ses funérailles, qui s'accomplissaient loin de nous. S'il ne nous a pas été donné d'exprimer sur le bord d'une tombe entr'ouverte les regrets que nous cause cette perte cruelle, nous ne saurions, cependant, reprendre nos séances avant d'avoir rendu un public hommage aux qualités et à la haute valeur du confrère éminent que nous avons perdu.

Le comte Paul-Édouard-Didier Riant, notre confrère depuis l'année 1880, avait fait de brillantes études au collège de Vaugirard, complétées par de grands voyages, et avait obtenu fort jeune le grade de docteur à la Faculté des lettres de Paris. Les travaux qu'il présenta pour acquérir ce grade élevé : *Les Scandinaves en Terre Sainte*, livre devenu classique dans les pays du Nord, et le *Liber tetrastichus d'Hincmar le Moine, patriarche de Jérusalem*, appelèrent vivement l'attention de tous les savants qui s'occupaient de l'histoire du moyen âge et particulièrement de l'histoire des croisades, en France comme à l'étranger.

Votre érudit et regretté confrère Victor Leclerc, doyen de la Faculté des lettres, d'ordinaire très réservé, n'hésita pas à dire publiquement au nouveau docteur qu'il serait heureux de contribuer à lui ouvrir un jour les portes de cette académie, promesse que la mort ne lui permit pas de tenir, mais dont l'intention devait se réaliser.

Dès le début, Paul Riant avait trouvé sa voie, en choisissant un sujet d'études que personne, avant lui, n'avait creusé comme il l'a fait. Il publia bientôt : *La Critique et le texte du récit de la prise de Saint-Jean-d'Acre, par Thadée de Naples ;* puis ses deux volumes *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, qui contribuèrent puissamment à lui concilier vos suffrages au jour de son élection. On est frappé de l'abondance et de la nouveauté des renseignements que l'on y rencontre ; beaucoup sont empruntés à des sources liturgiques jusqu'alors négligées par les historiens. Cette vaste enquête, si bien menée, sur les vicissitudes et le sort des trésors enlevés par les croisés aux palais et aux églises de Constantinople, est un des monuments les plus précieux pour les études du moyen âge. Vinrent ensuite un remarquable mémoire sur la fausseté de la lettre d'Alexis Comnène à Robert de Courtenay, et le curieux récit de la prise de Constantinople par Robert de Clary, chevalier picard, témoin des faits qu'il raconte, inappréciable chronique dont notre confrère avait découvert le manuscrit à la Bibliothèque royale de Copenhague et qui demeure le complément indispensable de la chronique de Villehardouin.

Paul Riant était alors dans toute la maturité de ses forces vives. A une solide éducation classique, à une parfaite connaissance des sources imprimées, il joignait un sens critique le plus fin, une rare sagacité et une infatigable persévérance. Ces heureux dons, secondés par les secours que lui fournissaient la grande réunion de livres qu'il avait formée et la correspondance étendue qu'il entretenait avec les savants et les bibliothécaires de l'Europe entière, lui ont permis de porter presque à la perfection tous les travaux qu'il a entrepris et de faire des découvertes qui, à elles seules, rendraient célèbre la mémoire d'un érudit.

Il a reconnu, dans la chronique anonyme d'un manuscrit de Saint-Médard de Soissons, la chronique de Guy de Bazoches, que Leibniz regrettait

NOTA. — Ce discours est imprimé à la demande de l'académie.

de ne pouvoir consulter, quand il publiait *Albéric des Trois-Fontaines*, et que les continuateurs de l'œuvre de Pertz croyaient définitivement perdue. L'examen d'un manuscrit du XVe siècle, qu'on lui signala dans une bibliothèque particulière d'Espagne, lui a fait découvrir deux œuvres historiques importantes et absolument nouvelles : une chronique byzantine dont l'original fut sans doute écrit en grec, et une chronique de Morée continuant la relation des événements d'Orient un siècle plus loin que tous les documents que l'on possédait. Il a retrouvé en Italie les éléments mêmes des célèbres mémoires de Philippe de Navarre, dont le comte Beugnot et tous les savants qui se sont adonnés à l'étude de l'Orient français déploraient qu'on n'eût rien sauvé.

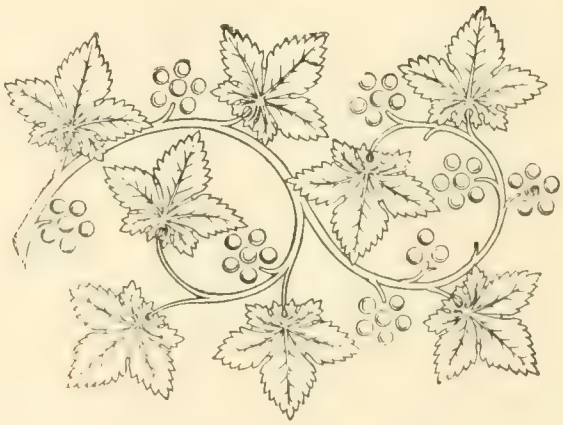
En même temps qu'il poursuivait de si fructueuses investigations, Paul Riant rédigeait ces notices, ces dissertations, ces mémoires pleins de science et d'intérêt que vous avez vus paraître dans la *Revue historique*, dans la *Revue des questions historiques*, dans les *Mémoires de la société des antiquaires*, ou ailleurs : *Sur le changement de direction de la quatrième croisade, en 1204, par les Français et les Vénitiens ; Sur le sort des archives des anciens établissements de Terre Sainte ; Sur les dépositions de Charles d'Anjou pour la canonisation de saint Louis ; Sur les relations d'Innocent III avec Philippe de Souabe et Boniface de Montferrat, à l'occasion de la croisade de Constantinople*, un sujet qu'il affectionnait surtout. Je ne saurais énumérer au complet tant de publications, toutes marquées au sceau de la méthode la plus sûre, et d'une érudition presque surabondante par l'accumulation des preuves apportées jusque dans les moindres détails.

Je ne manquerai pas, cependant, de rappeler encore le *Mémoire sur la donation de Hugues, marquis de Toscane, au Saint-Sépulcre*, inséré dans la collection de nos mémoires, et la collaboration de notre confrère au cinquième volume des *Historiens occidentaux des croisades*. Déjà, lorsqu'il exécuta ces derniers travaux, sa santé était très altérée ; mais au milieu de souffrances énergiquement supportées, son esprit conservait toute sa netteté, toute sa vigueur.

Ne vivant plus qu'à l'aide de grands soins, qui rendaient pour lui le voyage de Paris impraticable, il passait ses étés au château de la Vorpilière en Valais et ses hivers en Italie, dont le séjour lui était particulièrement recommandé. C'est à la Vorpilière qu'il avait installé son immense bibliothèque. Il ne put, cette année, se décider à la quitter avant d'avoir terminé un travail qui l'attachait. Il se laissa surprendre par les froids et sa constitution ébranlée ne résista pas à une attaque aiguë du mal qui l'a emporté.

Il s'est éteint à cinquante-deux ans, conservant la lucidité la plus parfaite jusqu'à sa dernière heure. Ce savant ardent et consciencieux, cet homme de bien entre tous, était aussi un homme croyant dans toute la force du mot. Il a vu venir la mort avec le calme que donne une foi profonde, répondant lui-même aux prières du prêtre qui lui administrait les derniers sacrements et adressant ensuite des paroles de cœur à sa femme et à ses quatre enfants serrés autour de lui.

L'académie ne réparera pas facilement une semblable perte ; mais l'œuvre principale à laquelle Paul Riant avait consacré noblement sa fortune et sa vie ne périra pas avec lui. Il a fondé la *Société de l'Orient latin*, cette société féconde dont il fut jusqu'au bout le secrétaire général le plus actif et le trésorier le plus généreux. L'*Orient latin*, continuant ses explorations heureuses, honorera toujours la mémoire de son fondateur.



Imprimé par la Société St-Augustin.

La sculpture dans l'ancien pays de Liége et sur les bords de la Meuse aux XIe et XIIe siècles (1).

DÈS le XIe, mais surtout au cours du XIIe siècle, les arts plastiques, notamment l'art de fondre et de travailler les métaux, après une succession de progrès, avaient atteint une floraison extraordinaire. De même que dans certaines régions de la France et sur les bords du Rhin, les travaux exécutés sur les bords de la Meuse permettent de considérer cette période comme l'ère des œuvres les plus considérables, comme la grande époque pour les maîtres fondeurs et les orfèvres.

Il y a même lieu de craindre que le lecteur ne trouve hors de proportion les détails et les renseignements que nous donnerons sur l'art de ces temps reculés. C'est là un reproche qu'il nous sera difficile d'éviter. On ne saurait faire l'histoire de l'art qu'à l'aide des documents écrits par les contemporains généralement, et des monuments laissés par les artistes ; or, presque toujours, c'est en raison de l'importance que prennent les manifestations de l'art, c'est en raison de sa floraison et de ses développements que les documents écrits se multiplient, et que les annalistes consignent ce qui s'accomplit autour d'eux. Si les arts sont en honneur, si les travaux des artistes répondent aux aspirations et à la vie populaires, on trouvera dans les écrits contemporains des mentions fréquentes et de nombreux renseignements. Il n'en sera plus de même lorsque l'art tombe dans la routine, ou devient simplement objet de luxe et de curiosité. Aussi surprendrons-nous plus d'un lecteur en constatant que, pour le XIIe siècle, nous possédons au pays de Liége plus de documents sur les arts plastiques que nous n'en trouverons au XVIIIe, où vivaient cepen-

1. Au moment de livrer à l'impression une étude sur l'*Histoire de la sculpture et des arts plastiques dans l'ancien pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, nous en détachons ce chapitre que nous prions nos lecteurs d'accueillir avec bienveillance.

dant un grand nombre de sculpteurs dont les travaux sont encore sous les yeux de tous.

A cette période, le haut enseignement, tel que le comprenait naturellement l'esprit du temps, avait pris à Liége même un grand essor. Nous aurons lieu de revenir sur ce fait en nous occupant de l'abbé Wibald de Stavelot, l'un des disciples de l'école de Liége. Les arts participent à cette situation, et les monuments eux-mêmes semblent avoir pour objet de servir à l'édification et à l'enseignement du peuple. L'iconographie devient une langue beaucoup plus généralement comprise alors qu'elle ne l'est aujourd'hui, et le symbolisme pénètre de sa poésie les figures taillées dans la pierre ou coulées dans le métal. A cette époque, au surplus, presque toutes les œuvres de quelque importance, sont accompagnées d'inscriptions métriques, en général d'hexamètres qui en facilitent l'intelligence et en précisent le sens. Le poète vient ainsi en aide au sculpteur et au peintre ; les vertus et les vices, les sciences sont personnifiées par des figures symboliques, les abstractions sont exprimées par des images dont le sens, pour notre époque, qui en a perdu la clé, n'est pas toujours facile à saisir. Dans les grandes châsses et les ouvrages en métal nous verrons s'épanouir l'iconographie chrétienne, comme dans le cadre qui lui est le plus favorable. Le même ordre d'idées se manifestait dans les œuvres de la statuaire aujourd'hui détruites. Aussi, avant d'examiner les grandes fiertes, les fonts baptismaux et les ouvrages en métal, nous chercherons, par le peu de renseignements qui nous restent, à nous rendre compte de ce que pouvaient être les sculptures des portails, des autels, des portes d'écoles et enfin de tous les monuments auxquels le ciseau de l'imagier donnait, avec un caractère décoratif, une signification particulière.

Les églises de Maestricht ont conservé encore plusieurs sculptures antérieures à la fin du XIIe siècle ; nous donnons ici le

croquis du bas-relief qui se trouve au-dessus d'une des portes du cloître de l'église

Saint-Servais. Il représente le Christ assis sur l'arc-en-ciel, entouré d'une gloire, bénissant à la manière grecque et tenant le livre ouvert posé sur son genou gauche. Il est entouré des emblèmes des quatre Évangélistes, posés dans l'ordre généralement adopté à cette époque. Il n'y a rien que de très traditionnel dans cette composition.

Un monument fort curieux de la seconde moitié du XIIe siècle existe encore aujourd'hui chez un particulier à Liége. Le moulage fait avec beaucoup de soin, qui se trouve au musée archéologique de la même ville, facilite l'étude de ce morceau de sculpture. C'est un haut-relief, ornant autrefois le tympan d'une porte, très probablement la porte d'une école. — Trois figures y apparaissent inscrite chacune dans un cercle : elles personnifient, l'une, occupant le milieu et la position la plus élevée, l'« Honneur » ; celle qui se trouve à sa droite, le « Travail » ; enfin la figure de femme, aujourd'hui fort mutilée, qui se trouve du côté opposé, paraît représenter la « Sollicitude ». Ces figures sont caractérisées chacune par des inscriptions, et autour du cintre formant le contour extérieur du tympan, existaient deux vers hexamètres, qui sans doute expliquaient la composition. Malheureusement, il n'en subsiste plus aujourd'hui que le commencement, dont il est difficile de tirer un sens précis (1).

Malgré le peu d'exemples qui nous restent de sculptures symboliques de ce genre, il faudrait bien se garder de croire que c'est là une œuvre isolée. Un manuscrit liégeois nous offre à cet égard des renseignements précieux qu'il importe de mettre en lumière (2).

1. V. J. Helbig, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. X, p. 23 et 55. V. aussi Schuermans, *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XVIe année, p. 336 et suivantes.

2. Daniel de Blochem, *Liber de servis et aqua sancti Pauli*, (1185-1191).

On voyait autrefois dans les peintures murales la représentation de « Roues de la Fortune » ; on en voit encore dans les manuscrits du moyen âge et dans les sculptures des cathédrales. En France, il existe notamment une sculpture symbolique de ce genre autour de la grande rose qui éclaire le tympan du transept septentrional de l'église Saint-Étienne de Beauvais (1) et à la cathédrale d'Amiens. Dans ces sculptures, la vie humaine est figurée par un certain nombre d'hommes qui, d'un côté semblent gravir vers le haut de l'archivolte formée par l'encadrement de la rose ; de l'autre côté, un même nombre de figures tombent précipitées, la tête en avant ; elles vont rejoindre un personnage du bas qui, gisant à terre, paraît s'engloutir dans un tombeau.

En opposition avec ce personnage inférieur, il se trouve tout au sommet de la roue de la fortune, un homme assis sur un trône. Il ne monte ni ne descend ; arrivé à l'apogée, il est le roi, le maître de tous. D'une main, il aide ceux qui montent à venir à lui, de l'autre, il repousse, avec son sceptre, ceux qui descendent la mauvaise pente de la Fortune.

L'auteur liégeois précité nous apprend qu'une sculpture semblable se trouvait sur le tympan de la porte de la maison canoniale située à l'angle des cloîtres de la collégiale de Saint-Paul, habitée par un chanoine du nom d'Othon. Il donne même une description assez détaillée de la roue de fortune qui y était sculptée (2). Le même auteur nous fait connaître un second relief sculpté sur

1. *Annales archéologiques*, t. I, p. 423.

2. *Sciendum quod de persona Ostonis ante fati qualiter supra spaciosum lapidem parte domus ad cornu claustri versus buscum adhuc apparet in parte superiori rota fortune cum personis ascendentibus et descendentibus, ac supra rotam quedam egregia persona quasi rotam dirigens ; item infra rotam quedam persona habens oculos velatos, et in circumferentia rote sunt hii versus : Hac voluente rota fiunt incognita vota. Si placet ascende, sed quo tendit rota, tende.*

l'autre porte de la même habitation et dont la description n'est pas moins intéressante. Ici, le chanoine Othon s'était fait représenter lui-même, malade et étendu sur sa couche, entouré de personnages lisant dans des livres, tandis que d'autres, au pied du lit, tiennent un crucifix élevé sur une hampe. Autour de l'archivolte on lisait l'inscription suivante :

« *Sic erit Osto cinis, bonus illi sit rogo finis* (1) ». En nous donnant ces détails, le chroniqueur a soin de nous apprendre qu'une partie de cette sculpture était couverte de dorures. Enfin, il nous décrit une troisième composition dont la pensée, cette fois, semble se rapprocher du tympan sculpté qui existe encore, et que nous croyons avoir décoré l'entrée d'une école.

Ici, c'est un magister ou professeur qui se trouvait en présence de ses disciples. L'inscription qui suivait le contour du cintre formant le champ du bas-relief, donnait le sens de la leçon faite par le professeur à ses élèves : « *Omne quod hic agitur preterit et moritur* (2). »

On voit par ces différents exemples que l'art du statuaire n'abordait pas seulement des thèmes empruntés aux livres sacrés et aux légendes de l'hagiographie, mais qu'à cette époque, ainsi que le dit un archéologue moderne d'une haute autorité, « l'art manifeste une tendance nouvelle dans le choix des sujets et la manière de les exprimer ; au lieu de s'en tenir exclusivement aux reproductions des sujets légendaires dans la statuaire, il se passionne pour les encyclopédies, et cherche à rendre saisissables pour la foule certaines idées métaphysiques (1). »

Même en traitant les sujets d'ordre religieux et d'une donnée simple, la préoccupation d'exprimer une pensée symbolique sous une image empruntée à l'ordre naturel se manifeste, et presque toujours cette pensée est expliquée par les textes écrits qui accompagnent les œuvres plastiques. Le musée archéologique de Liége possède un très intéressant monument de cette catégorie. C'est un haut-relief, représentant la Vierge-Mère allaitant son enfant. Œuvre de grand style, on ne peut, malgré l'état fruste des têtes, ne point y reconnaître la main d'un artiste. Si on lit toutefois le texte qui entoure l'encadrement, celui-ci n'a pas voulu représenter la Vierge Marie, nourrissant son divin enfant, mais il y figure la Porte du Ciel, la femme prédestinée à accomplir la prophétie d'Ézéchiel, Chap. XLIV, v. 2. Ce relief qui, très richement polychromé et doré autrefois, servait probablement de retable d'autel, à l'abbaye de Saint-Laurent où il se trouvait jusqu'à son transport au musée archéologique, est connu à Liége sous le nom de « Vierge de Dom Rupert », à cause d'une légende qui s'y rattache (2). A titre de contraste, il convient de rapprocher de ce travail le tympan en plein cintre qui se trouve à la chapelle de Saint-Maur à Huy datant probablement de la même époque, à en juger par le caractère épigraphique des textes inscrits et le style du travail. C'est un monument curieux, mais d'un caractère entièrement barbare, assurément sans valeur au point de vue de l'art. Il

1. *Item ab alia porte uersus Sanctum Jacobum apparet desculptus lectus stratus in certis partibus deauratus continens personam Ostonis tamquam infirmam iacentem in lecto discooperto cui astant certe persone legentes ex libris apertis, et quedam alia persona ad pedem lecti cum crucifixo eleuato in baculo suo, et in circumferentia habetur talis versus : Sic etc.*

2. *In alia vero porte lapidis versus domum floreffiensem apparet desculpta similiter egregia persona in modum magistri, appositeque alie persone in modum scolarium seu discipulorum et quasi magister loqueretur ad discipulos : in circumferentia est talis versus : Omne etc.*

1. Violet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture.* Art. *Sculpture*, t. VIII, p. 134.

2. V. notre planche, VIII.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

CHASSE DIGE DE DOM RUPERO

représente le Christ assis, ayant à sa droite la Vierge, comme *porta cœli*, saint Jean l'Évangéliste et deux chérubins [1].

Au point de vue de la sculpture ornementale, il convient de citer, comme un chef-d'œuvre de cette époque, la série de

chapiteaux historiés de figures qui ornent le pourtour de l'abside à l'église de Notre-Dame de Maestricht. Au milieu des rinceaux d'une riche et élégante végétation, des groupes de figures représentent une série de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ayant rapport à l'institution de l'Eucharistie et au sacrifice du Christ sur la croix ; on y remarque notamment les sacrifices d'Abel et de Caïn, celui d'Abraham, la bénédiction de Jacob, les Israélites recueillant la manne, etc. Chose assez rare pour cette époque, l'auteur de ce beau travail semble avoir tenu à ne pas se laisser oublier. Il s'est représenté lui-même dans l'une de ses compositions, à genoux devant la sainte Vierge, patronne de l'église pour laquelle il travaillait, et lui offrant un de ces chapiteaux que son ciseau a fouillés avec un art si accompli. En écrivant, au-dessus du tailleur d'images présentant son œuvre, le nom de Heimo, il a conservé celui-ci à la postérité.

Dans l'église Saint-Servais de la même ville se trouvait autrefois un autel considérable, dont quelques fragments seuls sont parvenus jusqu'à nous. La figure du Christ que nous empruntons au retable de cet autel, permet de se rendre compte du caractère des sculptures de ce monument.

Dans la seconde moitié du XIIe siècle, la statuaire comme la sculpture ornementale concourait d'ailleurs dans une large mesure, à la décoration intérieure et extérieure des églises collégiales et abbatiales. Là elle prenait naturellement un caractère plus hiératique, s'inspirant plus directement des livres saints et de la liturgie, sans lesquels il serait souvent difficile de saisir complètement l'intention des artistes. Afin de donner un exemple de ces sortes de travaux qui en fera saisir à la fois l'importance et le caractère, nous ne croyons pouvoir faire mieux

1. Les légendes qui sont gravées autour de ce bas-relief, doivent, selon nous, se lire de la manière suivante :

Cintre supérieur. ✠ ORA - VIRGO - PIA - NOSTRA - PRO - PACE - MARIA. Au-dessus de la tête du Christ A - Ω ; au-dessus de celle de saint Jean IOHES ; puis viennent les mots (PRECA) RE. (X)RISTO - BONA - NOS(TRA) (SERV)ARI.

Bord vertical inférieur :

✠ VOTA - TVE - GENTIS - D(EV)S - AVDI - PARCE - REDE(MP)TIS - PRO - QVA - VICISTI - MOR(T)EM - UIT(A)MQ(VE) DEDISTI.

Au lieu de QVA il faudrait QUIBUS, s'accordant avec REDEMPTIS.

qu'en empruntant à la plume d'un auteur contemporain la description d'une chapelle érigée par Wiric, abbé du monastère de Saint-Trond, revêtu de la dignité abbatiale en 1169.

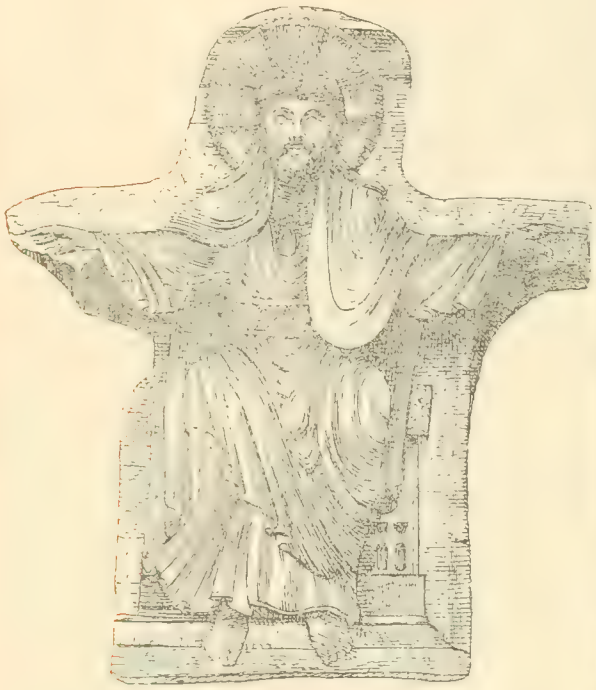


Figure du Christ.

« L'abbé Wiric, désirant achever l'œuvre de la chapelle commencée, pressa vivement les ouvriers qu'il y occupait; par la grâce de Dieu, il put terminer le tout après un travail de plus de trois ans. Il en coûta à la vérité beaucoup de peines et des dépenses considérables, mais la besogne fut faite avec tant de perfection, qu'au dire des étrangers aussi bien que des habitants, on n'avait jamais vu semblable construction. Tout était si orné par le soin et l'industrie des artistes, qu'en présence de la variété et de la richesse de la chapelle, on la jugeait supérieure à la splendeur des palais. Chaque pierre avait sa place, et l'appareil était si bien ordonné que les pierres étaient disposées d'après leur couleur, tantôt blanche, tantôt noire suivant l'effet à produire. Tous les murs avaient ainsi un revêtement d'incrustations, et les colonnes, variées de leur côté, étaient noires ou de couleur, avec des bases soigneusement polies et des chapiteaux fouillés avec art, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, décorés d'une grande diversité de dessins, afin que la beauté du travail conservât perpétuellement parmi les mortels le souvenir de ceux qui l'avaient fait. »

« Le baldaquin qui couvrait l'autel reposait sur quatre colonnes, sur lesquelles s'appuyait le toit porté par des cintres; au baldaquin, Wiric avait fait représenter, autant que le permettait la place, la vie du saint patron. Sur le fronton on voyait sculpté en pierre blanche, le Christ, assis dans sa majesté, ayant à chaque côté un ange dont le visage était tourné vers lui. La partie antérieure de la chapelle, plus élevée que le reste, était, à l'intérieur, sur la paroi dirigée vers l'autel, ornée de pierres bien polies, de colonnes en marbre de couleur, avec des chapiteaux merveilleusement sculptés. L'extérieur était décoré de onze grandes statues, en pierre blanche, d'une ordonnance admirable. Au milieu de ce travail se trouvait l'effigie du Christ dans sa gloire, ayant à sa droite saint Trudon et à sa gauche le bienheureux Eucher. Tandis que les deux saints personnages fléchissaient les genoux et tendaient vers le Sauveur des mains suppliantes, celui-ci déposait des couronnes sur leurs têtes. Au-dessus de la gloire, se trouvaient deux anges, dans une pose oblique et presque couchée, chacun tenant un encensoir et jetant un regard intense vers le Christ. A droite se trouvaient les figures de saint Étienne, après Dieu, protecteur particulier de cette maison, et de saint Quintin, martyr; à gauche, on voyait le bienheureux Remi, archevêque de Reims et abbé dans cette ville, tenant à la main une petite tablette avec le texte : *Domine, dilexi decorem*

domus tue. Il fit ensuite sculpter en pierre et encastrer dans le mur quatre autres statues d'hommes. A droite, c'étaient David et Moïse, à gauche, Salomon et Isaïe, chacun tenant une tablette où une légende rappelait brièvement les mérites des saints qu'ils regardaient en les désignant de la main. »

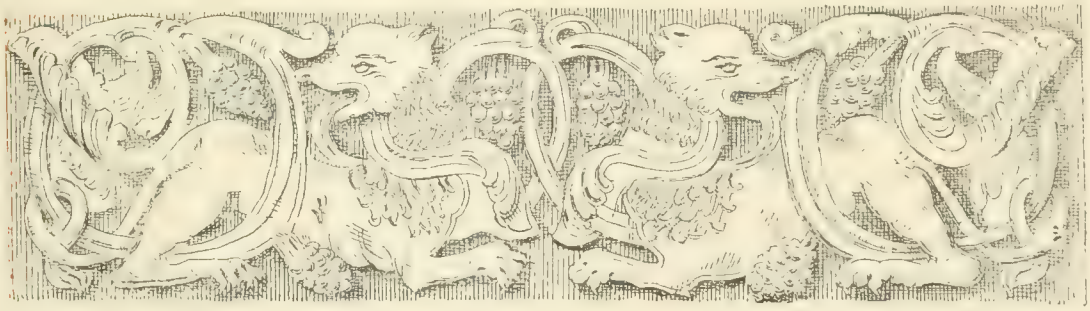
« Ce travail étant achevé, le même abbé répara le fronton de la châsse où l'on disait que les corps des saints étaient placés, avec de l'argent et de l'or de la manière la plus splendide. On y voyait la majesté du Christ, et les deux saints sculptés et dorés magnifiquement. Cette fierte, noblement enrichie d'or par l'abbé Gontran, fut dépouillée par son successeur Adelard II, afin de payer quelques biens que l'église voulait acquérir. Lorsque la réparation fut terminée, on annonça un jeûne obligatoire pour les frères, comme pour les fidèles. Tous ensemble, ils firent une grande procession tout autour de la ville ; et après une messe très solennelle célébrée dans le rite des saints et à leur honneur, les reliques furent placées derrière le tabernacle de l'autel de la chapelle, pour y demeurer perpétuellement nos auxiliaires [1]. »

On le voit, l'abbé Wiric, dans le groupe représentant le Christ couronnant saint Trudo et saint Eucher, reprenait un thème consacré par la tradition de plusieurs siècles; elle n'est que la traduction par l'art du sculpteur de l'antienne du bréviaire romain remontant à une haute antiquité : *Cum palma ad regna pervenerunt sancti, coronas decoris meruerunt de manu Domini. In cœlestibus regnis sanctorum habitatio est et in æternum requies eorum.* Tout l'art, jusqu'à la fin du XIIe siècle, lorsqu'il est au service du culte, ne saurait guère s'expliquer sans la liturgie, dont il est l'écho continuel.

J. Helbig.

1. *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, éditée par le Chev. de Borman, t. II, p. 57 et *ss.* Liége, Grandmont-Donders, 1877.

L'abbé Wiric est mort le 11 décembre 1180. Il avait été enterré dans l'église abbatiale de Saint-Trudo, devant la clôture du chœur. Après la démolition de l'église et de l'abbaye, la dalle tumulaire fut transportée dans l'église de Saint-Pierre de la même ville, où elle se trouve encore. Le décor du monument est formé par une sorte de mosaïque de marbres et de pierres de couleurs différentes dont on ne retrouve guère d'exemples dans les régions mosanes. Cette mosaïque est entourée de l'épitaphe du défunt qui rappelle sa sollicitude pour l'ornement du temple, ainsi que pour le développement et la bonne direction de la communauté confiée à son gouvernement.



Bas-relief de l'église Saint-Servais à Maestricht.

Les tapisseries des églises de Paris.

Tapisseries de saint Germain, evêque de Paris.

LES églises de Paris possédaient au siècle dernier des tentures précieuses dont l'énumération détaillée a été conservée dans les anciens inventaires. Nulle paroisse naturellement ne l'emportait, pour la richesse de ses tapisseries, sur l'église cathédrale, et le récit des vicissitudes de cette partie du trésor de Notre-Dame de Paris fournirait un curieux chapitre à l'histoire des industries décoratives dans notre pays. Tous les éléments de ce récit sont réunis ; nous les exposerons prochainement aux lecteurs de cette *Revue* si l'étude que nous commençons aujourd'hui a quelque intérêt pour eux.

La plupart des tapisseries offertes jadis par des personnes pieuses aux paroisses de Paris disparurent sous la Révolution. Cependant, il nous a été assuré par un témoin digne de foi que l'église de Saint-Germain des Prés notamment, dont nous nous occupons plus particulièrement aujourd'hui, possédait encore, il y a un demi-siècle à peine, une suite de panneaux de haute-lisse à scènes religieuses. Comme ces tentures ne pouvaient trouver place dans l'édifice, comme elles auraient enlevé aux fidèles la vue des cérémonies, on les utilisait et on en tirait profit en les louant, les jours de grande fête, aux habitants du quartier placés sur le parcours des processions et désireux de décorer la façade de leurs habitations.

On a maintes fois constaté la persistance de cet ancien usage, et sous la Révolution et depuis le commencement du siècle. Il n'a cessé d'être pratiqué dans certaines grandes villes de province que depuis fort peu de temps.

La location des tapisseries des églises à des particuliers explique la dégradation et la perte de certains panneaux qui n'étaient presque jamais employés à la décoration de l'église elle-même.

C'est peut-être ainsi que disparut la tenture de Saint-Germain des Prés dont une note ancienne nous a conservé la description détaillée. De pareils documents sont rares ; j'en ai peu rencontré pour ma part dans le cours de mes longues recherches sur la tapisserie. Cela seul prouverait que la tenture qui faisait l'objet d'une pareille description jouissait d'une considération particulière qu'explique d'ailleurs la nature du sujet.

La vie de saint Germain se composait, d'après la note du XVIIe siècle reproduite plus loin, de vingt-quatre sujets. Ce ne serait pas, croyons-nous, une raison suffisante pour conclure que cette suite est différente de celle qui figure dans les inventaires du temps, avec treize ou quatorze pièces. Très fréquemment la même pièce contenait deux ou trois sujets différents. C'était sans doute le cas ici, comme nous en fournirons plus loin la preuve. Il ne faut donc pas hésiter à reconnaître la *vie de saint Germain*, datant, d'après certains auteurs, du règne de Charles VI, dans les articles suivants des deux inventaires de la sacristie de Saint-Germain des Prés, rédigés en 1618 et en 1631 :

Inventaire de 1618 [1] : « Item, treize

1. *Archiv. nat.*, L, 650.

pièces de grandes tapisseries, contenant la vie de monsieur saint Germain à personnages, qui sert à tendre par hault, lesquelles sont dans un grand coffre en façon d'armoire estant au jubé (1). »

Inventaire de 1631 : « Premièrement une tenture de tapisserie, contenant quatorze grandes pièces de la vye dudict sainct Germain le Vieil, servans à tendre autour de la dicte église, laquelle tanture est garnye de bandes de thoille (2). »

La note suivante, transcrite au XVIIe siècle, mais dont la rédaction accuse une date plus ancienne d'un siècle au moins, va compléter les renseignements fournis par les extraits des inventaires. Elle permettrait, à la rigueur, si des fragments de cette suite précieuse existaient encore, de reconnaître les sujets si nettement désignés ici, et c'est une des principales raisons qui nous la font publier en tête de ces études sur les anciennes tapisseries des églises de Paris (3).

1. A la suite de l'article concernant l'histoire de saint Germain, l'inventaire en donne deux autres encore relatifs à des tapisseries ; les voici :

« Item, trois pièces de tapisserie, les deux moyennes servant à garnir l'œuvre l'hyver, plus une aultre tapisserie où est la figure du Crucifix en grands personnages, lequel sert à couvrir les fondz.

« Item, une pièce de tapisserie qui a servi aultrefois à mettre à l'œuvre à l'endroict des marguilliers, garnye de fleurs de lys, avec deux grandes images de sainct Germain et de sainct Jehan. »

« Outre ces pièces qui faisaient partie de l'ancien trésor, notre église avait reçu de « Jean Casimir, roi de Pologne, mort abbé de Saint Germain des Prés en 1672, une tapisserie d'un ouvrage particulier, que l'on tend quelquefois dans le chœur ; et peu d'églises de Paris en ont de plus belles », dit Germain Brice en 1725 (tome III, p. 267).

2. *Archiv. nat.*, L. 650.

3. Comme toutes les branches de la science archéologique se prêtent naturellement un mutuel secours, la présente énumération des actes et des miracles de saint Germain de Paris pourra aider à expliquer certaines scènes obscures, figurées soit en pierre, soit en peinture sur verre, dont l'interprétation aurait rencontré jusqu'ici quelques difficultés. Ces incidents peu connus de la légende de saints même célèbres sont parfois malaisés à expliquer en l'absence d'un texte précis, d'autant plus que l'artiste ne se fait pas faute, surtout au XVe siècle, de multiplier les tableaux pour répondre aux exigences de sa clientèle.

Histoire de saint Germain, evesque de Paris etant en une ancienne tapisserie à personnages en l'abbaye de Saint-Germain des Prez (1).

1er CARREAU.

Comment notre Sire préserva saint Germain au ventre de sa mère, laquelle le cuida esteindre par boire poison et par soy grever.

2.

Comment saint Germain et Teratidius, son parent, venoient de l'escolle, et la mere dudit parent voult empoisonner saint Germain pour avoir sa succession.

3.

Comment la chamberière de lad. femme donna les poisons à Teratidius par inavertance et le vin à saint Germain.

4.

Comment saint Germain ressuscita Teratidius, son parent, lequel étoit mort par les poisons qu'il avoit beu.

5.

Comment Netaire, evesque d'Autun, ordonna saint Germain abbé de Saint-Synphorian.

6.

Comment saint Germain, en son dormant, vit un ange qui lui bailla une clef et luy revela qu'il seroit evesque de la cité de Paris.

7.

Comment le Roy ordonna que les evesques leveroient le saint corps de la fosse, mais oncques ne le porent mouvoir.

8.

Comment le Roy et aucuns de ses barons cuiderent lever le saint corps, mais oncques ne le porent mouvoir ; commencha à plorer le Roy et la compagnie.

9.

Comment le Roy ordonna par son conseil que les archevesques et evesques le porteroient, mais oncques ne le porent mouvoir.

10.

Comment le Roy ordonna que l'abbé et les Religieux de chéans le porteroient, oncques ne le porent mouvoir.

11.

Comment il vint un saint hermite raconter au Roy la cause dudit empeschement, disant que ses officiers faisoient grans opressions à cheste eglise et à leurs sugets, terriens et seigneuries.

1. Copie du XVIIe siècle : *Archiv. nat.*, L. 753, n° 1.

12.

Comment le Roy eut agréable la parole du saint hermite, et mit son gage sus le cercueil en signe de amendement en donnant la ville de Palois et avoecques toutes les appartenanches à l'église de chéans.

13.

Comment l'abbé de chéans raconte au Roy Pepin la vision de lad. femme et comment autrefois saint Germain luy avoit revelé en dormant.

14.

Comment le Roy Pepin raconte lad. vision à aucuns prelats et à son conseil, auquel dit qu'ils fussent presens à translater le saint corps.

15.

Comment le Roy Pepin et Charlemagne, son fils, accompagnés d'evesques et barons, vinrent chéans pour ouvrir la sepulture de dessus le sainct corps.

16.

Comment sainct Germain evesque de Paris, âgé de 80 ans et mieulx, manda le notaire et lui fit escrire la journée qu'il rendroit son âme à Dieu.

17.

Comment 200 ans après son trespassement vint une avision à une bonne femme de plusieurs personnes en habits d'anges pour translater le sainct corps de la capelle où il fut enterré en cette église.

18.

Comment la sainte femme alla raconter à l'abbé et aux religieux de chéans la vision qu'elle avoit veue.

19.

Comment le Roy et ceux qu'il voult appeller, après l'amendement fait à l'église de chéans, portèrent legerement le corps saint en cette église chantant le *Te Deum laudamus.*

20.

Comment le conseil ordonna que le sarcueil fut tranché pour ce qu'ils trouvoient qu'il ne pouvoit être en la fosse autrement, et le Roy n'en fut point d'accord.

21.

Comment le Roy et toute la compagnie furent ravis en un moment de la grant odeur qu'ils sentirent soudainement par operation divine, fut mis led. cercueil en la fosse.

22.

Comment Charlesmagne, fils du Roy Pepin, âgé de 7 ans, en soy jouant entour la fosse cheut dedans et à l'heure mua la première dent de son enfanche.

23.

Comment mescréants et vautriens vindrent en ce pays, principallement céans et voulloient abbatre l'église et ne peurent, mais montèrent soudainement.

24.

Comment des chevaliers desd. mescréants racontent au soudant qu'ils n'avoient point trouvé resistance en tout ce pays que d'un evesque, et, en ce disant, saint Germain s'aparut à luy en le frappant de sa crosse.

Nous avons à dessein conservé les numéros dans l'ordre donné par le document. Mais il est trop évident qu'il y a une double transposition de trois sujets. Les n°s 16, 17 et 18 doivent être placés après la scène qui portera le n° 6 et recevoir ainsi les n°s 7, 8 et 9. De même pour les articles 13, 14 et 15 nécessaires pour expliquer le sujet des articles qui portent dans la liste les n°s 7 à 12. Voici donc l'ordre dans lequel les scènes doivent être classées pour devenir intelligibles : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 16, 17, 18, 13, 14, 15, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24.

Ce déplacement de deux séries de trois sujets chacune n'indique-t-il pas que la tenture se composait d'un certain nombre de pièces, divisées chacune en trois compartiments ? C'était un usage très répandu au moyen âge. Sans cette explication, comment admettre que le scribe ait déplacé par deux fois une suite de trois sujets se suivant logiquement ? Notre hypothèse a encore cet avantage d'expliquer comment les anciens inventaires portent un nombre de pièces différent du nombre des sujets. Il est probable qu'à l'origine la vie de saint Germain comprenait huit panneaux de tapisserie, avec trois scènes par panneau. Par la suite on aura divisé un certain nombre de pièces pour les besoins du service. De huit, on en aura fait treize ou quatorze.

JULES GUIFFREY.

Un Missel de Marmoutiers du XIe siècle.

AU mois d'octobre 1887, s'ouvrait à Tours une exposition rétrospective d'art religieux. On nous confia le soin d'organiser la section des manuscrits. A cet effet nous mîmes à contribution les bibliothèques publiques et privées. En parcourant celle du petit séminaire, nos regards tombèrent sur un important manuscrit, d'une parfaite conservation, qui n'était jamais sorti de la retraite mystérieuse où il reposait. L'excellent Supérieur nous permit de le placer dans notre exposition où il a été très remarqué, et ensuite de le garder le temps nécessaire pour que nous puissions l'étudier avec toute l'attention qu'il mérite. C'est cette étude, restreinte aux limites que nous nous sommes imposées pour le moment, que nous présentons au public [1]. Elle comprendra : 1° la description et l'analyse du Missel, 2° la provenance, 3° l'époque de la rédaction, 4° l'examen du calendrier et, 5° un Essai sur l'Épître farcie de saint Étienne.

I.

Description et analyse du Missel.

§ I. — Le manuscrit au point de vue extrinsèque.

IL y a longtemps que les amateurs de manuscrits ont, pour la première fois, lancé leurs foudres contre les relieurs qui ne craignent pas de mutiler les précieux legs de nos ancêtres du moyen âge. Malheureusement les griefs ne sont que trop fondés : pour en douter, il faudrait en être à feuilleter tel ou tel manuscrit de nos dépôts publics. Par bonheur, notre Missel fait exception à la règle. Il est dans un état de conservation des plus satisfaisants. Ce n'est pas à dire néanmoins, qu'en y regardant de près, on ne trouverait absolument rien à reprocher au relieur. Il n'est pas exempt de tout péché, fût-ce véniel ; et comme nous tenons à constater scrupuleusement l'état actuel du manuscrit, nous signalerons les torts qui restent à sa charge.

Il y a çà et là quelques mots rognés, soit au haut des feuillets [1], soit au bas [2], soit à la marge [3] ; mais il est facile de les reconstituer avec ce qui reste. On n'a pas assez veillé à conserver fidèlement l'ordre des cahiers : en plus d'un endroit, il apparaît quelque trouble dans la succession. Ainsi, il y a une transposition des cahiers 10, 11 et 12 qui ont été reliés après les cahiers 13, 14 et 15. Pour suivre l'ordre régulier, après le cahier 9e qui s'arrête au folio 53, il faut passer les cahiers 13, 14 et 15 qui occupent les folios 54 à 78, et aller aux cahiers 10, 11 et 12 qui forment les feuillets 78 à 101 ; puis l'on reprend les cahiers suivants, (page 57 à 77). A partir du cahier 16 (fol. 102), tout est en son lieu et place. Il existe encore une interversion à la fin du Missel ; pour rétablir la série véritable, après la page 325, il convient de prendre les feuillets 327, 328 et 329. Après ce dernier viennent la page 326, puis les feuillets 330 et 331.

1. Nous profitons de l'occasion pour annoncer un travail plus important dont nous poursuivons l'exécution : l'*Histoire de l'école de calligraphie et de miniature de Tours, depuis ses origines jusqu'à l'imprimerie.*

1. Fol. 140 v°., 141.
2. Fol. 298.
3. Fol. 329.

Puisque nous en sommes à indiquer les mutilations ou les pertes subies par le Missel, nous signalerons encore celles qui sont plutôt à la charge du temps ou des usufruitiers : il s'agit de pages perdues. Ici c'est une portion de feuille rongée (1) ; là c'est un feuillet entier, qui supprime la fin de la messe du IVe dimanche de l'Épiphanie et le commencement de l'office de sainte Euphémie, martyre (2) ; ailleurs on cherche vainement l'office de la deuxième férie après la Pentecôte à partir de l'offertoire, ainsi que le commencement de l'office de la IIIe férie jusqu'à l'*Alleluia* (3). Plus loin, à la suite du Propre du Temps et avant les messes du Commun, il paraît manquer quelques feuillets; en tout cas, la messe des saints Tiburce et Valérien est tronquée au milieu de l'épître (4).

Le parchemin est épais et ferme, à part quelques feuilles comme les sept premières, ajoutées après coup. Il est d'un blanc jaunâtre qui accuse un assez long service, bien qu'il ne soit aucunement maculé. Les feuilles ont $0^{m},273$ de hauteur et $0^{m},182$ de largeur. Le manuscrit n'était point folioté : pour faciliter notre étude nous avons exécuté cette opération préliminaire. Il compte 332 folios, répartis en 44 cahiers qui ont, pour la plupart 18 feuilles ou 36 pages. Il est relié en cuir avec quatre gardes saillantes. Entre la première et la seconde, on lit, en romaines dorées, MISSALE ROMANUM ; entre la troisième et la quatrième, ÉCRIT EN 965, en lettres identiques. Cette reliure ne remonte pas au delà du commencement du siècle.

Pour compléter le chapitre des *desiderata*, nous relèverons encore quelques lacunes ou défauts. D'un côté si l'on a ajouté des mots oubliés par l'écrivain, voire même jusqu'à une ligne entière (1) ; d'un autre, on rencontre çà et là quelques ratures faites soit avec la plume soit avec le grattoir, comme pour le *Gloria Patri* que le copiste avait ajouté par inadvertance à la semaine de la Passion (2). Enfin un certain nombre de passages attendent encore les majuscules qui doivent commencer les lignes, ou bien la notation pour laquelle le texte garde les intervalles réclamés par les neumes (3).

Mais nous devons nous empresser d'ajouter que ce sont là des omissions et des taches de peu d'importance qui n'altèrent en rien la beauté et la correction du Missel. L'œuvre de l'homme cache toujours quelque imperfection dont l'effet est de donner plus de relief aux sérieuses qualités du travail : on se plaint rarement de voir quelque ombre au tableau. Nous avons maintenant à examiner notre Missel en lui-même et sous ses différents aspects.

§ II. — L'écriture.

LE Missel est écrit tout entier sur deux colonnes. Les lignes sont tracées à la pointe sèche ainsi que les marges intérieures et extérieures. Leur nombre varie entre 21 et 23. L'écriture est la minuscule très régulière de 4 millimètres de hauteur. Dans le calendrier et les parties notées elle est plus petite. Les sept derniers feuillets sont rédigés également avec une minuscule de moindre dimension. On ne saurait trop admirer la correction et la pureté de cette écriture, devenue dans la suite le type général qui devait donner naissance à nos caractères d'imprimerie.

1. Fol. 42.
2. Fol. 49.
3. Fol. 259.
4. Fol. 324.

1. Fol. 65, 68, 107 v°, 114 v°, 116, 171, 180 v°, 235, 261.
2. Fol. 117 v, 130. 133, 135, 137, 139, 144, 152, 153.
3. Fol. 13 v°, 14, 15, 35 v°, 37, 38, 46, 112, 115, 134, 228, 249, 254.

Bien que le volume entier ait été écrit au cours du même siècle, il paraît bien porter la trace, sinon d'une période différente, au moins de plusieurs mains, si l'on en juge par la dissemblance qui existe entre les premiers feuillets et la suite du Missel. Cette opinion acquiert plus de certitude, si l'on s'arrête à considérer quelques lettres plus caractéristiques, comme *f* et *g*. Pour le *g* l'œil supérieur et la boucle inférieure ne présentent pas la même courbe : dans le premier cas, elle ressemble davantage à la faucille ; quant à l'*f* il ne descend pas encore au-dessous de la ligne, ainsi que cela se produit à partir du feuillet 16.

Le corps du Missel, avons-nous dit, est en minuscule, mais on y trouve assez souvent l'onciale, la demi-onciale, la capitale rustique et la grande capitale romaine. Les initiales de premier ordre sont ordinairement en grande capitale, et les initiales moins importantes en onciale et surtout en demi-onciale. Quant à la capitale rustique, elle sert non seulement comme initiale, mais encore pour toutes les formules indicatives, directives ou préceptives. Les rubriques, en effet, sont toutes écrites avec ce caractère qui est un type bâtard, mélangé de capitale et d'onciale.

Les abréviations, sans être aussi fréquentes et aussi étranges que dans les siècles qui suivent, sont pourtant assez nombreuses, soit dans le texte, soit parmi les initiales. Il est vrai qu'elles obéissent à une méthode rigoureuse qui bannit tout caprice et, par là même, n'offrent pas de difficulté pour le lecteur. En voici quelques spécimens : *p* barré pour « per » ; l'*m* de la fin des mots est remplacé par une sorte d'accent circonflexe ou de trait placé sur la dernière lettre ; *us* est élidé ou plus souvent indiqué par un signe superposé qui ressemble au chiffre 9. Dans les majuscules, cette finale est habituellement suppléée par un *s* et un trait inséré dans l'intérieur. La syllabe *um* est aussi abrégée d'ordinaire : ainsi pour *apostolorum* on lit *aplor*.

Le missel est écrit à l'encre noire d'une qualité que le temps n'a pas altérée. Les rubriques, suivant le sens original du mot, sont à l'encre rouge dans tout le corps du manuscrit. Les majuscules des alinéas sont tour à tour rouges et noires dans la plus grande partie.

A partir du folio 256, le rouge devient la couleur des majuscules initiales. Ajoutons cependant qu'il y a un interrègne pendant lequel la prépondérance du rouge est balancée par le vert et le bleu, d'ailleurs d'une belle nuance. Mais cette rivalité est de peu de durée : depuis le folio 279 jusqu'à la fin, le rouge reprend son empire absolu. Nous devons pourtant faire remarquer que vers les derniers feuillets, écrits d'ailleurs dans une méthode différente, l'encre noire reparaît timidement chez les initiales. Il est vrai que dans la première partie, le rouge s'était mêlé au noir, à titre d'ornement des petites majuscules ou bien encore pour indiquer, dans le chant, la prolongation des syllabes neumées. Dans le calendrier les lettres rouges jouent, comme d'ordinaire, un rôle plus considérable: nous y reviendrons en son lieu.

Si maintenant nous voulions rapprocher l'écriture du Missel de quelque œuvre universellement connue dans le monde calligraphique, nous n'aurions qu'à prendre le célèbre manuscrit du gymnase de Quedlinbourg, qui contient l'histoire de la vie et du culte de saint Martin. M. Léopold Delisle, avec sa haute compétence, en a fait une étude approfondie qui nous permet de marcher sur ce terrain en toute sécurité [1]. Or,

1. *Mémoire sur l'école calligraphique de Tours*, p. 14, 20, 21, 28-32. Ms. de Quedlinbourg, fol. 113, minuscule ; 173, capitale rustique ; 109, onciale et capitale ; 136, capitale et demi-onciale.

si nous comparons le texte de notre Missel et, pour préciser davantage, la page que nous avons fait reproduire par la photographie avec les fac-simile que l'éminent paléographe donne à la fin de son mémoire, nous trouvons une similitude parfaite par rapport aux divers types d'écriture, de la capitale à la minuscule. Signalons entre autres analogies, pour la minuscule, l'*a* avec une petite boucle, l'*m* arrondi, le *g* en faucille et l'*s* recourbé à droite ; parmi les capitales rustiques, l'*a* non barré, l'*f* avec le trait supérieur relevé, le *v* un peu renflé, l'*m* avec les jambages écartés, *l* dépassant les autres lettres, le *t* barré par un trait ondoyant ; enfin dans l'onciale grosse, petite et moyenne, les *u*, les *m* rentrants, les *e* arrondis et les *d* recourbés.

§ III. — L'ornementation.

DANS son austère simplicité, notre Missel est-il donc dépourvu de toute ornementation ? N'y paraît-il ni enjolivement dans les lettres, ni miniature dans le texte ? Très rarement ; mais assez cependant pour indiquer que c'est l'intention et non l'art qui a fait défaut. Les copistes ont voulu garder, dans leurs procédés, toute la gravité de style des Xe et XIe siècles. Mais de loin en loin le talent d'enluminure se révèle par des traits non équivoques ; çà et là les majuscules sont ornées de filets, de rinceaux qui en relèvent les contours soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. Avant tout notre attention se doit fixer sur deux miniatures coloriées qui se trouvent avant le Canon de la messe. On sait que l'Église garde encore cet usage de mettre une image du Christ à l'ouverture du Canon : nos modernes imprimeurs continuent cette pieuse tradition. Ainsi qu'il se pratiquait souvent au moyen âge, il y a deux dessins dont l'un figure le *Sauveur assis* (1), et l'autre, le *Christ en croix* (2).

Le *Christ Docteur* est au centre d'une série d'encadrements, dont le plus grand mesure 21 centimètres de hauteur, 15 centimètres de longueur et 1 centimètre de largeur. Le cadre est formé d'enroulements et de feuilles en blanc et noir, entre deux filets, vert et rouge. Un *V*, initiale de la Préface *Vere dignum*, occupe environ la moitié du champ. La partie supérieure des jambages se termine par des entrelacs, tandis qu'à la portion inférieure ces ornements sont entourés d'un cercle dont ils s'échappent pour se dérouler en feuillages, mêlés de têtes de chien, de façon à remplir tout l'espace vide. Le fond est vert, les intervalles sont jaunes et les enroulements rouges et blancs. Au centre du *V* est une gloire de 14 centimètres de haut, sur le fond bleu de laquelle se détache le Christ, sans couleur. Il est assis sur un globe, jaune d'or, avec bordure verte et rouge ; le nimbe crucifère est également jaune. Les pieds reposent sur une sorte d'escabeau.

Les divers dessins ne manquent pas d'une certaine élégance qui gagnerait encore à être dégagée de la couche coloriée. Quant au Christ, assurément il est fort loin de réaliser la perfection de l'art. Pourtant la pose de la tête, l'attitude de la main droite levée et de la gauche, appuyée sur un livre, les draperies, en particulier celles du buste, ne laissent pas que d'offrir de l'intérêt pour l'étude de la miniature au XIe siècle.

La seconde vignette représente la *Crucifixion*. Le cadre, un peu plus large, est également formé d'enroulements et de palmettes. La croix, de 11 centimètres, est peinte en vert avec bordure rouge. La partie, réservée à l'inscription qui fait défaut, reste blanche.

1. Fol. 208, v°.
2. Fol. 210.

Le Christ a les membres étendus dans toute leur rigidité : une sorte de jupon descend de la ceinture jusqu'aux genoux, laissant l'ombilic à découvert, selon la manière du temps. Les pieds sont appuyés sur un support.

On voit à droite, la Vierge ; à gauche, saint Jean, dont le vêtement, à la partie inférieure, est de couleur verte. L'attitude, l'élévation des mains, les traits indiquent la profonde tristesse qu'ils éprouvent, tandis que la figure du Sauveur marqée empreinte de calme et de douceur. Cette douleur se retrouve également marquée sur le visage de l'un des deux personnages symboliques, placés au-dessus de la croix, dans un globe colorié. Suivant la coutume adoptée au moyen âge, sous l'image du soleil et de la lune, figurés par les astres mêmes ou bien par deux personnes, le miniaturiste a représenté l'Ancien et le Nouveau Testament, la Synagogue et l'Église. De fait, tandis que celle-là est voilée de deuil, celle-ci montre une sérénité pleine d'espérance.

Sans doute, ici encore, il y a de la raideur dans les poses et il ne faut pas chercher l'apparence d'anatomie et l'ombre de raccourci, mais les figures sont empreintes d'une certaine expression naïve et touchante ; les draperies sont suffisamment indiquées et n'ont rien de choquant pour les yeux.

Ces deux types du Christ *Docteur* et *Sauveur* avec leurs formes et leurs attributs se retrouvent, à peu de différence près, dans presque tous les Missels du moyen âge. Le temps d'ailleurs n'a guère fait que perfectionner les lignes en conservant le type hiératique, consacré par la tradition chrétienne (1).

1. Voir à la bibliothèque municipale de Tours, ms. n° 185, *Missel* du XIVe siècle, fol. 154. — Ms. 191, *Missel* du XVe siècle, fol. 132. — Ms. 193, *Missel* du XIIe siècle, fol. 69.

Entre tous les manuscrits de la bibliothèque de Tours, si riche en œuvres de premier ordre, il en est un qui se rapproche davantage de notre Missel par l'écriture et le dessin. Il suffit de les comparer un instant pour s'apercevoir que les personnages, avec leur attitude, leur physionomie et leurs vêtements caractéristiques, sont sortis, sinon de la même main, du moins de la même école d'enluminure. Je veux parler d'un exemplaire de la *Vie de saint Martin* par Sulpice-Sévère, qui a tant exercé l'ardeur des copistes, et pour laquelle on professait un culte si vif dans la basilique martinienne. Au nombre des scènes qui ont le plus de rapport avec les miniatures de notre Missel, nous signalerons saint Martin partageant son manteau, puis arrêté par les brigands, enfin ressuscitant un esclave (1).

De la description du manuscrit nous passons à l'analyse des différentes parties.

§ IV. — Analyse générale et comparée.

PARMI les modifications extérieures, introduites dans la liturgie vers le XIe siècle, il importe de signaler l'apparition des Missels *pléniers*. On admet communément que le plus ancien que nous connaissons, était à l'usage de saint Léon IV (847-855). Auparavant on se servait de volumes séparés dont chacun contenait une portion de l'office : tel l'*Antiphonarium*, pour les antiennes de l'introït, de l'offertoire et de la communion ; le *Graduale*, pour les graduels, traits, etc.; le *Capitulare Evangeliorum*, pour les évangiles, le *Comes lectionarii*, pour les épîtres et prophéties, et le *Liber Sacramentorum*, pour les oraisons, les préfaces et les cérémonies propres à l'officiant.

1. Bibliothèque de Tours, ms. n° 1018, fol. 9, v. 13, 18.

De son temps saint Grégoire de Tours mentionne sur l'autel, durant les offices, les trois livres des Prophéties, de l'Apôtre et des Évangiles ([1]). Il y ajoute, dans un autre endroit, le *Psautier* et le livre des *Rois* ([2]). Mais on comprend aisément que le clergé eut le désir de réunir en un seul volume ces différentes parties, ne fût-ce que pour une plus grande facilité, surtout dans les voyages, alors assez pénibles.

Notre manuscrit appartient à cette catégorie des Missels pléniers. Il renferme 1° le calendrier (fol. 1-7) ; 2° des prières se rapportant à certaines cérémonies (fol. 7vo-15); 3° les offices du temps et des saints, qui constituent le corps du Missel (fol. 16-324) ; 4° quelques messes pour des circonstances particulières (fol. 325 à la fin.) ; 5° des notes, soit liturgiques soit extraliturgiques, ajoutées dans la suite et qui sont disséminées çà et là, ainsi que nous le dirons en son lieu. Tel est, en son ensemble, le Missel que nous allons analyser dans les moindres détails : chez les vieillards, il n'est pas jusqu'aux rides et aux archaïsmes qui méritent l'attention, voire même le respect.

Du calendrier nous ne dirons rien ici : nons nous réservons d'en traiter dans un chapitre spécial. Aussi passons-nous à ce qui fait comme la deuxième partie de l'introduction au Missel proprement dit. Elle comprend des prières préparatoires à la messe ou *Apologiæ*, plusieurs des prières et cérémonies de la messe elle-même et enfin une série de bénédictions.

Les *Apologiæ* (f. 8-9) sont des oraisons de pénitence destinées à demander le pardon des fautes commises. Les cérémonies de la messe (f. 9-13) contiennent le *Confiteor* avec le détail des différents péchés de pensée, de parole et d'action : le prêtre, le régulier y demande, en particulier, la rémission des fautes qu'il a commises dans la profession religieuse, *in religione professionis meæ;* elles se poursuivent par l'Offrande, le *Sanctus*, diverses oraisons dont une pour « la Congrégation », et se terminent par les évangiles qui exposent la généalogie de Jésus-Christ, d'après saint Matthieu et saint Luc. Viennent ensuite plusieurs bénédictions et oraisons, relatives à la fête de Noël, qui attendent encore leur majuscule initiale (fol. 13 vo-15).

Avec le cahier 3 ou le folio 16, s'ouvre le Missel proprement dit ou la série des offices des dimanches et fêtes de l'année. Ainsi que cela se pratique encore dans l'Église, elle débute par le premier dimanche de l'Avent : l'exception que l'on rencontre dans tel Missel de Marmoutier où l'Avent est à la fin, ne fait que confirmer la règle. L'office du dimanche de l'Avent, aussi bien que de ceux qui suivent, comprend l'Introït, la Collecte ou oraison, l'Épître, le Graduel, l'Évangile, l'Offertoire, la Secrète, la Préface, la Communion et Postcommunion. L'Introït, le Graduel, l'Offertoire et la Communion sont en caractères plus petits avec la notation sans portée, qui était alors en usage.

Suivent les autres dimanches de l'Avent : le deuxième (f. 17), le troisième (f. 18 v.) et le quatrième (f. 26 v.). Il importe de remarquer que chaque dimanche a une Préface propre aussi bien que les autres parties de la messe. La coutume était d'avoir des Préfaces nombreuses et appropriées à chaque fête ; actuellement, au contraire, il n'en existe plus que quelques-unes pour les principales solennités. Une autre remarque qu'il convient de faire, c'est que les offices des saints et saintes, au lieu d'être séparés, comme aujourd'hui, sont mêlés aux féries

1. *Hist. Franc.*, lib. IV, 16.
2. *Ibid.*, Lib. IV, 14.

du temps, à la place chronologique qui leur appartient. Il est vrai que dans d'autres Missels du moyen âge, on les rencontre à un endroit spécial.

A partir du troisième dimanche, à cause de l'approche de la Nativité, il y a un office propre pour les jours de la semaine (f. 20-23). La messe du quatrième dimanche est suivie d'une série de 24 oraisons pour le temps de l'Avent (f. 28-29), de la vigile de la Nativité (f. 29), et de la solennité même de Noël, avec les trois messes traditionnelles. La première se célèbre, comme il est écrit quelque part, au chant du coq, *in primo pullorum cantu* (f. 31) ; la seconde, *in mane prima* (f. 34) ; et la troisième, le jour même, *in die natalis domini* (f. 35 v.).

Les messes suivantes sont en l'honneur de la sainte Vierge, *de sancta Maria* (f. 38); de l'octave de Noël (f. 38); de sainte Geneviève, le 3 des nones de janvier (f. 38 v.) ; et de l'octave de saint Étienne le 4 des nones (f. 39). Le premier dimanche après Noël (f. 39 v.) et la vigile (f. 40), préparent les voies à l'Épiphanie, pour laquelle il y a deux messes différentes (f. 41 v.-43), et que suivent les quatre dimanches après l'Épiphanie (f. 44 v.-49). Ici se place sainte Euphémie, martyre, destinée à subir la torture jusque dans son office dont elle a perdu le commencement (f. 50).

A leur tour, les dimanches de la Septuagésime (f. 50), de la Sexagésime (f. 52) et de la Quinquagésime (f. 79) préludent au Carême qui s'ouvre par le Mercredi des Cendres, *Caput jejunii* (f. 81), avec des offices spéciaux pour les trois autres jours de la semaine, savoir le jeudi (f. 83), le vendredi (f. 84 v.), le samedi (f. 86 v.). Faisons remarquer, en passant, que par suite d'une interposition de cahiers, la continuation de l'office de la sexagésime ou la suite du folio 53 v. *(similitu)*, doit être cherchée au folio 78, *(dinem)*.

Les offices du Carême sont fort longs. Il y a des messes spéciales pour chacun des jours de ces quatre semaines initiales (f. 88-130), avec une station quotidienne au tombeau de quelque martyr comme les saints Pierre, Laurent, Clément, Marcel, Vital et Sixte, ou bien d'une martyre comme les saintes Cécile, Balbine et Anastasie.

Le dimanche de la Passion (f. 130) a également ses féries avec une messe particulière, aussi bien que celui des Rameaux, *Dominica palmarum seu frondium* (f. 143 v.).

Les cérémonies de la semaine sainte, surtout à partir du jeudi (f. 165-207), présentent le plus haut intérêt liturgique : aussi les étudierons-nous dans un paragraphe spécial. Avec elles se termine la première et la plus importante portion du Missel (f. 207). Entre celle-ci et la seconde partie (f. 208 v.-210), se montrent les deux dessins dont nous avons parlé plus haut et qui attestent une fois de plus la pieuse et antique coutume de placer l'image du Sauveur à l'entrée du Canon de la messe.

Le Canon, ou règle, est la partie essentielle et immuable de l'office, qui va de la fin du *Sanctus* ou du *Te igitur* jusqu'à la clôture de la messe. Il suffit de le comparer (f. 210-214) avec le canon actuel pour voir qu'il y a identité absolue.

La suite des offices se déroule dans l'ordre même de nos modernes Missels. On rencontre successivement les messes de Pâques (f. 214 v.) avec les féries de la semaine (f. 216 v.-227 v.) ; le dimanche *in albis* et les quatre autres dimanches (f. 229 v.-240), avec plusieurs oraisons propres au temps pascal (f. 231 v.-234) ; les grandes Litanies ou les Rogations (f. 241), sainte Lucine (f. 241 v.), la vigile et la solennité de l'Ascension (f. 244), le dimanche dans l'octave (f. 248 v.), la vigile de la Pentecôte avec les leçons, les traits et la messe

(f. 249 v.) ; enfin la Pentecôte avec ses 28 dimanches et les féries pour les deux premières semaines (f. 256 v.-321).

On trouve ensuite vingt-trois oraisons pour l'Avent (f. 321 v.) ; puis des messes en l'honneur de saint Ambroise (f. 323 v.), de sainte Euphémie (f. 324) et des saints martyrs Tiburce et Valérien. Cette dernière est tronquée au milieu de l'épître (f. 324 v.).

Il nous reste à mentionner les *offices du commun* et les prières usitées dans certains cas spéciaux.

De tout temps, l'ordre de Saint-Benoît, et en particulier le couvent de Marmoutiers, se fit remarquer par son zèle pour l'accroissement de la religion, le soin des âmes, le culte des morts. Aussi le Missel se termine-t-il par quelques offices écrits en caractères plus petits et dont l'usage et le temps ont davantage jauni les feuillets. On y voit des messes pour obtenir les faveurs du ciel, l'éloignement de la peste et de la guerre (f. 325), pour le roi, à l'occasion d'un procès, contre les juges injustes, les calomniateurs et les malfaiteurs (f. 325 v.-327) ainsi que des messes pour les malades (f. 327 v.-328) et les défunts. Les messes pour les défunts se rapportent au jour même du décès et aux différents anniversaires (f. 328 v.-329 v.). Il y en a de spéciales pour l'évêque, le prêtre, le religieux (f. 326 et v.), pour chacun des sexes (f. 330), pour un ou plusiers défunts (f. 330-332), pour ceux, notamment qui reposent dans le cimetière de l'abbaye ou du prieuré (f. 330 v.) Nous ne saurions exposer le contenu du dernier feuillet que le frottement et l'humidité ont maculé et rendu presque illisible.

Dans la suite une plume différente a ajouté au Missel des notes dont les unes ont un caractère liturgique, c'est-à-dire étaient écrites pour les offices, et dont les autres sont extraliturgiques. Nous en parlerons au fur et à mesure que les circonstances le demanderont.

Nous devons ranger dans la première catégorie un chant en l'honneur de saint Étienne en langue romane (f. 208). Le genre de la pièce, dite *Épître farcie*, la saveur nettement tourangelle du style, les réflexions philologiques dont elle peut être l'objet, nous commandent de nous y arrêter quelque temps : nous en ferons la matière d'un chapitre spécial. Mais dès maintenant nous tenons à signaler une hymne latine à la louange de la sainte Vierge, transcrite sur le feuillet qui suit [1].

1. Verbum bonum et suave,
Personemus illud ave
Per quod Christi fit conclave
Virgo Mater filia ;

Per quod ave salutata,
Mox concepit fecundata,
Virgo David stirpe nata,
Inter spinas lilia ;

Ave veri Salomonis
Mater, vellus Gedeonis,
Cuibus magi tribus donis
Laudent puerperium.

Ave, solem genuisti,
Ave, prolem protulisti,
Mundo lapso contulisti
Decus et imperium.

Ave, sponsa verbi summi,
Maris portus, sinum dumi
Aromatum virga fumi,
Angelorum Domina.

Supplicamus, nos emenda,
Emendatos nos commenda
Tuo nato, ad habenda
Sempiterna gaudia. Amen.

Cette prose est la première dans une série en l'honneur de la sainte Vierge, qui se trouve vers la fin d'un Missel à l'usage de la basilique Saint-Martin, f° XVII. Ce Missel avait été imprimé spécialement pour la collégiale, sur l'ordre des chanoines et par les soins du grand chantre Claude Briant. L'imprimeur parisien est Antoine Bonnemère, 1529. La bibliothèque du grand séminaire de Tours en possède un exemplaire dont le Canon, sur parchemin, se recommande par deux belles miniatures coloriées.

La comparaison, en faisant ressortir les analogies et les différences, a l'avantage de mettre dans un jour plus parfait, l'objet que l'on étudie.

Essayons un rapprochement entre notre Missel et un autre de la même époque, par exemple le Missel inscrit, à la bibliothèque de Tours, sous le N° 196. Le choix est en quelque sorte tout indiqué, attendu que le manuscrit est du XIe siècle et provient de l'abbaye de Marmoutiers.

Il y a bien quelques légères différences dans l'ornementation de certaines lettres et dans la disposition ou l'insertion de quelques offices ; mais ce qui regarde la liturgie est identique. Rubriques rouges, majuscules, capitales rustiques, grande et petite minuscules pour les versets et répons ; mélange des fêtes des saints avec le propre du temps, formule des litanies *ut abbatem nostrum ;* messes spéciales pour les vivants et les morts (f. 267, 274-287) ; préfaces propres à chaque solennité, toutes les parties, en un mot, offrent une frappante analogie. Si, pour être rigoureusement exact, il nous fallait relever quelques dissemblances de détail dans le corps des prières et des cérémonies, nous signalerions dans le second Missel, des messes particulières pour les fêtes de saint Étienne, de saint Jean, apôtre, des saints Innocents et de saint Sylvestre, à la suite de la Nativité (f. 1-15). Au mercredi des Cendres, on trouve une oraison *super confitentes peccata sua* (f. 49) ; pour la bénédiction des Rameaux, il y avait une oraison différente, mais elle a été rayée (f. 129).

Il est vrai qu'en outre le Missel de la Bibliothèque municipale contient des bénédictions épiscopales (f. 266). Mais cela tient à ce qu'il a été rédigé pour un prélat, et elles ont été raturées dans la suite, ainsi que les bénédictions des saintes Huiles pour le Jeudi-Saint (f. 93).

L'office si considérable du Vendredi-Saint ne présente de différence que pour un point sans importance et que nous tenons cependant à relever parce qu'il a trait à un souvenir historique. Dans notre Missel, au cours des oraisons solennelles, on lit: *Oremus et pro christianissimo imperatore nostro... Respice ad Romanum benignum imperium* (f. 186 v.), ce qui semble indiquer que la rédaction primitive est de l'époque Carlovingienne. Dans le Missel, N° 196, on lit : *Oremus et pro christianissimo rege nostro... Respice ad Romanum atque Francorum benignum imperium* (f. 99).

Nous entendons poursuivre ce parallélisme entre le manuscrit du petit séminaire et les autres livres liturgiques; mais afin de ne pas nous perdre dans des détails multiples, nous prendrons un office en particulier et nous le rapprocherons tout ensemble du manuscrit de la bibliothèque de Tours, ainsi que du Rituel et du Missel Romain de nos jours. A cause de l'importance et du caractère à part de la solennité, nous nous arrêtons au Samedi-Saint.

§ V. — Office du Samedi-Saint.

SUIVANT l'usage pratiqué dans la primitive Église et qui s'est conservé durant le moyen âge, le Samedi-Saint, on conférait plus particulièrement le baptême ainsi que la veille de Noël. La cérémonie était entourée d'une pompe d'autant plus magnifique que la collation du sacrement était moins fréquente.

Les prières initiales se rapportent à l'exorcisme qui se pratique sur le sel, destiné à servir au baptême, et sur la personne à

administrer. Il y a d'abord les oraisons préparatoires ([1]).

Puis l'exorcisme du sel et du baptisé avec les prières afférentes ([2]).

Ces prières sont suivies de la Bénédiction du cierge pascal. Le beau chant de l'*Exultet*, noté à la manière du XIe siècle est accompagné, non pas de douze leçons ou

1. *Incipit baptisterium. Primum inquirat nomen infantis* (f. 189) Insufflo te diabole in nomine Patris, ut exeas et recedas ab hoc famulo Dei quem tua fraude decepisti. Insufflo te diabole in nomine Filii, ut exeas et recedas ab hoc famulo Dei quem tua fraude decepisti. Insufflo te diabole in nomine Spiritus Sancti, ut exeas et recedas.... *Et cetera.*

Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo.

Oremus.

Omnipotens sempiterne Deus Pater Domini nostri JESU CHRISTI respicere dignare super hunc famulum tuum N... quem ad rudimenta fidei vocare dignatus es : omnem cæcitatem cordis ab eo expelle, disrumpe omnes laqueos satanæ quibus fuerat colligatus... in diem, ut idoneus efficiatur accedere ad gratiam baptismi tui. Per...

Preces nostras, quæsumus, Domine, clementer exaudi... ..... pervenire mereatur. Per... (f. 189 v.)

Deus qui humani generis ita es conditor ut sis etiam reformator, propitiare populis adoptivis et novo testamento sobolem novæ plebis adscribe, ut filii promissionis quod non potuerunt adsequi per naturam, gaudeant se recepisse per gratiam. Per...

2. *Exorcismus salis.*

Exercizo te creatura salis... per ignem. Amen.

Hac oratione expleta, accipiat sacerdos de eodem sale et ponat in ore infantis, dicendo illi : (f. 190).

Accipe salem sapientiæ, propitiatus sit tibi in vitam æternam.

Oratio post datum salem.

Deus Patrum nostrorum, Deus universæ conditor veritatis... consequi mereatur. Per...

Iterum faciat crucem in fronte ejus et dicat hanc orationem (f. 190 v.).

Deus Abraham, Deus Isaac, Deus Jacob, Deus qui Moysi famulo tuo in monte Synay apparuisti et filios Israel de terra Ægypti eduxisti, deputans eis Angelum, pietatis tuæ qui custodiret eos die ac nocte : te quæsumus Domine, ut mittere digneris sanctum Angelum tuum, ut similiter custodiat et hunc famulum tuum et perducat eum ad gratiam baptismi tui. Per...

Ergo maledicte diabole... audeas violare, per omnia.

Item super feminas : (f. 191).

Deus cœli, Deus terræ, Deus angelorum, Deus archangelorum, Deus prophetarum, Deus martyrum, Deus confessorum, Deus virginum, Deus omnium bene viventium, Deus cui omnis lingua confitetur et omne genu flectitur cœlestium, terrestrium et infernorum, te invoco, Domine, super hanc famulam tuam N... ut perducere eam digneris ad gratiam baptismi tui. Ergo maledicte diabole recognosce *(Ut supra).*

Item super masculos :

Deus, immortale præsidium omnium postulantium, liberatio supplicum, pax rogantium, vita credentium, resurrectio mortuorum, te invoco super hunc famulum tuum N... qui baptismi tui donum petens, æternam consequi gratiam spiritali regeneratione desiderat ; accipe eum, Domine, et quia dignatus es dicere : petite et accipietis, querite et invenietis, pulsate et aperietur vobis, petenti itaque premium porrige et januam pande pulsanti, ut æternam cœlestis lavachri benedictionem consecutus, promissa tui muneris regna percipiat.

Audi, maledicte Satana, adjuratus per nomen æterni Dei et Salvatoris nostri filii ejus cum tua victus invidia, tremens gemensque discede. Nichil tibi sit commune cum servo Dei jam cœlestia cogitante, renuntiatori tibi ac seculo tuo, et beatæ immortalitatis victurus. Da igitur honorem advenienti Spiritui Sancto qui ex summa cœli archa descendens, perturbatis fraudibus tuis divino fonte purgatum pectus, id est sanctificatum Deo templum et habitum perficiat, et ab omnibus penitus noxiis præteritorum criminum liberatus, servus Dei affectus, gratias perennes Deo referat semper et benedicat nomen ejus sanctum, in secula seculorum. Per... (f. 191 v.)

Item super feminas.

Deus Abraham, Deus Isaac, Deus Jacob, Deus qui tribus Israhel de Egyptia servitute liberasti et per Moysen famulum tuum, de custodia mandatorum tuorum in deserto monuisti, et Susannam de falso crimine liberasti, te supplex deprecor, Domine, ut liberes et hanc famulam tuam N... et perducere eam digneris ad gratiam baptismi tui. Ergo maledicte diabole (*ut supra*, f. 191 v.)

Item super masculos.

Exercizo te inmunde spiritus, in nomine Patris... dexteram porrexit Ergo maledicte diabole... (*ut supra* f. 192).

Item super feminas.

Exercizo te, inmunde, per Patrem et Filium et Spiritum Sanctum, ut exeas et recedas ab hac famula Dei N... ipse enim tibi imperat, maledicte damnate qui cæco nato oculos aperuit et quadriduanum Lazarum de monumento suscitavit. Ergo maledicte diabole... *(ut supra).*

Sequitur super masculos vel feminas (f. 192 v.).

Æternam ac justissimam pietatem tuam deprecor Domine Sancte Pater omnipotens æterne Deus luminis et veritatis super hunc famulum tuum N..., ut digneris eum illuminare lumine intelligentiæ tuæ : munda eum et sanctifica, da ei scienciam veram ut dignus efficiatur accedere ad gratiam baptismi tui, teneat firmam spem, consilium rectum, doctrinam sanctam, ut aptus sit ad percipiendam gratiam baptismi tui. Per...

Quo facto, teneat sacerdos manum dexteram infantis et dicat : « Pater noster et Credo in Deum », *sive* « Credo in unum Deum ». *Et postea benedicat eum dicens :*

Benedictio Dei Patris et Filii et Spiritus Sancti veniat super te, et ad vitam perducat æternam. Amen.

Oratio in sabbato sancto ad reddentes : item ad catecizandum infantes (f. 193).

Nec te latet Satana imminere tibi pœnas, imminere tibi tormenta, imminere tibi diem judicii, diem supplicii sempiterni, diem qui venturus est veluti clibanus ardens, in quo tibi atque universis angelis tuis æternus veniet interitus. Proinde damnate atque damnande da honorem Deo vivo et vero, da honorem JESU CHRISTO filio ejus et Spiritui Sancto, in cujus nomine atque virtute præcipio tibi quicumque es spiritus inmunde, ut exeas ab hoc fa-

prophéties ainsi que dans notre moderne Missel, mais seulement de quatre également tirées de la Genèse. Elles correspondent aux leçons 1e, 4e, 5e et 7e du Missel Romain (fol. 193 v-200).

Le clergé se met alors en marche vers les fonts baptismaux. *Ante ascensum*, on récite la *Letania septena* dans laquelle sont des invocations à saint Martin, qui suit immédiatement les martyrs, puis aux saints Hilaire, Brice, Perpet, Eustoche, Grégoire et Euphrone. Ces Litanies ont à peu près la longueur de celles du Missel Romain, mais présentement elles ne se chantent qu'au retour des fonts. Vient ensuite la *Letania quina*, où ne se trouve plus que saint Martin. Avant les mots *propitius esto*, les diacres commencent la procession. On dit ensuite : *ut abbatem nostrum et omnem congregationem sancti Martini in tibi apto servitio conservare digneris.* La dernière est la *Letania terna* où l'on salue de nouveau les saints martyrs Quentin, Épain et Bénigne, puis saint Martin accompagné des saints Ambroise, Gatien, Lidoire, Julien et Grégoire. Au *propitius esto*, le clergé s'avance vers les fonts et de nouveau retentit l'invocation : *ut abbatem nostrum...* (fol. 200-202).

Arrivé au baptistère, le prêtre le bénit en disant : *Omnipotens sempiterne Deus, adesto magnæ pietatis tuæ mysteriis...*, oraison qui aboutit à la Préface *Vere dignum... qui invisibili potentia sacramentorum tuorum...* (f. 202 v-204). Puis le célébrant divise l'eau en forme de croix, souffle sur elle, y plonge le cierge, y verse le saint chrême et l'huile bénite en récitant des formules semblables à celles du Missel Romain (1).

Cela fait, le prêtre reprend les cérémonies du baptême. D'abord il oint la poitrine et les reins du baptisé avec l'huile sainte après lui avoir demandé par trois fois s'il renonce à Satan, — à toutes ses œuvres — à toutes ses pompes. A quoi on répond : *abrenuntio.* Tandis que le parrain ou la marraine, car il n'y en avait alors qu'un seul, tient l'enfant, le prêtre s'enquiert du nom et demande s'il croit en Dieu Père, Fils et Saint-Esprit. Sur la réponse affirmative, il ajoute : *Vis baptizari ? — Volo.* Alors il baptise l'enfant par une triple immersion avec cette formule: *Et ego te baptizo in nomine Patris* (1re immersion), *et Filii* (2e immersion), *et Spiritus Sancti* (3e immersion).

Quand l'enfant est relevé des fonts, le prêtre lui fait une onction sur le sommet de la tête avec le chrême en récitant l'oraison : *Deus omnipotens pater...* qui est dans le Rituel. L'enfant est ensuite revêtu de ses habits. Le prêtre, en lui mettant sur la tête le Chrismal, dit : *Accipe vestem candidam quam immaculam perferas ante tribunal Domini Nostri Jesu Christi, cui est honor et gloria cum Patre et Spiritu Sancto, per omnia sæcula sæculorum. Amen* (fol. 204 v.-205 v.). Enfin il lui remet un cierge allumé en ajoutant : *Accipe lampadem quam irreprehensibilem teneas, custodi baptismum tuum,*

mulo Dei N... quem hodie Deus et Dominus noster JESUS CHRISTUS ad sanctam gratiam fontemque baptismatis dono vocare dignatus est, ut fiat ejus templum per aquam regenerationis in remissionem omnium peccatorum, in nomine Domini nostri JESU CHRISTI, qui venturus est in Spiritu Sancto judicare vivos et mortuos per ignem. Amen.

Inde vero tangat sacerdos aures et nares ejus de sputo, et vocans eum dicat in aurem ejus dexteram :

Effecta quod est adaperire (f. 193. v.)

Ad nares : In odorem suavitatis. *Deinde dicat in sinistram :* Tu autem effugare, diabole appropinquabit enim judicium Dei.

1. Indiquons néanmoins une toute petite différence. Le prêtre ne souffle sur l'eau qu'une seule fois et, au lieu de verser le chrême et l'huile à trois reprises avec trois prières différentes, comme dans notre Rituel, il verse deux fois avec cette formule, pour le saint chrême : « Sanctificetur ac fecundetur fons iste salutifero chrismate, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen. » — pour l'huile : « Conjunctio olei unctionis et chrismatis sanctificationis et aquæ baptismatis in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen. » (f. 204 v.)

ut cum Dominus ad nuptias venerit, possis ei occurrere in aula cœlesti. Per omnia sæcula sæculorum (f. 205).

La rubrique ajoute : « si l'évêque est présent, l'enfant doit être confirmé ; s'il n'y est pas, le prêtre lui donnera la Communion en disant : *Corpus Domini Nostri Jesu Christi custodiat te in vitam æternam. Amen* » (f. 205 v.).

La cérémonie baptismale ainsi achevée, le prêtre dit l'oraison : *Omnipotens sempiterne Deus, qui regenerasti hunc famulum tuum N... ex aqua et Spiritu Sancto quique dedisti ei remissionem omnium peccatorum, tribue ei continentiam, sanitatem ad cognoscendam unitatis tuæ veritatem. Per omnia* (f. 206). La procession revient des fonts au chant des Litanies. Puis un chantre, placé au milieu du chœur, entonne le *Kyrie ;* l'officiant récite le *Gloria* dont les notes sont indiquées dans le Missel, et la messe se poursuit comme d'ordinaire. La Collecte, l'Épître, l'*Alleluia* et le Trait, ainsi que l'Évangile, la Secrète, la Préface et les autres parties sont identiques aux nôtres. Enfin l'office se termine de la même façon, c'est-à-dire par le chant du *Magnificat*, de l'antienne *Vespere* et de l'oraison *Spiritum* (f. 206, 207).

Nous nous sommes efforcé de rendre la description et l'analyse du Missel aussi rigoureuses et aussi complètes qu'il est possible ; nous allons maintenant en étudier la provenance.

II.

Provenance et itinéraire du Missel.

ICI se présente une série de questions qui ne sont pas sans présenter quelques difficultés. Nous marchons en effet sur un sol inexploré et à la lumière de renseignements fort rares. Pourtant, en raison de l'intérêt qu'offrent, ce qu'on appellerait en termes de grammaire, les questions *unde* et *qua* autour desquelles gravite comme l'histoire de notre manuscrit, nous n'hésitons pas à entrer dans cette carrière.

A l'usage de qui a été tout d'abord ce Missel, — dans quelle école ou dans quelle maison a-t-il été écrit, — à quel couvent a-t-il appartenu, — quel parcours a-t-il suivi pour venir finalement au petit-séminaire : tels sont les différents problèmes que nous allons essayer d'élucider.

§ I. — Au couvent de Marmoutiers.

LE Missel a été écrit en Touraine et pour l'usage spécial du diocèse. La preuve en est dans la nomenclature des saints qui se rattachent à notre contrée et que l'on trouve nombreux et pressés dans les litanies du Samedi-Saint. Dans l'une, sur 28 invocations de saints, il s'en trouve 10 de notre province ; dans une autre, sur 21, il y en a 9 de Touraine. Dans l'une et l'autre, saint Martin occupe le premier rang et suit immédiatement les martyrs (f. 200, 201).

Le Missel a été rédigé pour un Ordre religieux. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer les formules de prières qui se rapportent à la vie monacale. Parmi les oraisons, il y en a une toute spéciale *pro Congregatione* (f. 11 v.). Parmi les messes pour les défunts, deux sont propres aux Frères décédés dans la congrégation (f. 326). Au cours de la confession, le prêtre s'accuse des péchés qu'il a commis *in religione professionis meæ* (f. 10). Enfin, dans les litanies du Samedi-Saint il y a une invocation particulière pour les communautés : *ut congregationes omnium sanctorum conservare digneris* (f. 201, 202).

Destiné à un Ordre religieux de Touraine, le Missel n'a certainement pas eu d'autre origine qu'un couvent de ce diocèse. Alors que nos monastères étaient les asiles des lettres, des arts et notamment de la calligraphie, il est bien évident qu'ils composaient et copiaient dans leur sein les livres à leur usage. Or Tours renfermait trois écoles calligraphiques, célèbres à des degrés divers, à savoir : l'école épiscopale ou de Saint-Maurice, l'école capitulaire ou de Saint-Martin et l'école conventuelle ou de Marmoutiers. A laquelle appartient notre Missel ?

Tout d'abord il convient d'écarter l'école épiscopale. Sur les trois litanies que renferme le Missel, il y en a deux où il n'est pas fait mention de saint Maurice ni de saint Gatien, successivement patrons de la métropole (f. 200, 201). Cette omission serait incompréhensible et ne s'est jamais présentée dans les livres liturgiques, rédigés à l'école métropolitaine et pour son service. Au reste le nom de saint Martin, qui brille en première ligne, même avant les saints docteurs Ambroise et Augustin, dit assez que nous devons frapper à la porte de la collégiale martinienne ou bien du couvent de Marmoutiers : mais à laquelle des deux ?

Cette question est plus difficile à trancher qu'on ne l'a cru tout d'abord. Un possesseur du manuscrit a écrit dessus, en note, qu'il était « à l'usage du chapitre de Saint-Martin ; car, aux litanies du Samedi-Saint, on lit : *ut abbatem nostrum et omnes congregationis sancti Martini*, etc.» Fort bien ; mais d'autre part, je vois le rédacteur du catalogue des manuscrits de notre ville arguer du même texte pour soutenir que tel autre Missel provient de l'abbaye de Marmoutiers (1).

En présence de ces prétentions contradictoires, il est manifeste que la preuve, le critérium invoqués ne sont rien moins que décisifs. De fait, les deux maisons avaient un égal droit à se dire *Maison* ou *Congrégation de Saint-Martin*. Si Marmoutiers est l'asile où l'évêque aimait à se retirer dans la solitude et où il a jeté les bases de la célèbre abbaye, la basilique où reposent ses restes précieux a abrité une nombreuse colonie de religieux, adonnés eux aussi à l'étude et à la prière. C'étaient deux maisons sœurs, placées l'une et l'autre sous la direction d'un abbé, disciple ou successeur des disciples de saint Martin.

En vain objecterait-on qu'à l'époque où le Missel a été écrit, la basilique était devenue collégiale et que les moines avaient cédé la place à des chanoines. Ce changement, opéré vers 772 par les soins de Charlemagne avec le consentement d'Eusèbe, évêque de Tours, n'eut point le caractère et les conséquences que l'on suppose. Tous, religieux ou chanoines, entendirent garder la règle et la discipline primitives. Le supérieur général retint le titre d'*abbé* (1). Beaucoup plus tard, alors que l'établissement avait complètement dépouillé les dehors religieux pour suivre la vie canoniale, quand il ne s'agissait plus que d'un chapitre dirigé par un doyen, on continua d'employer la formule en question dans les Litanies du Samedi-Saint. Cette pratique persistait encore au XVIe siècle, ainsi qu'on peut s'en assurer par les Missels de la collégiale, actuellement conservés soit à la bibliothèque municipale, soit dans les bibliothèques des grand et petit séminaires de Tours.

Il ne serait pas plus logique de tirer un argument des solennités destinées à honorer saint Martin. A l'abbaye et à la collégiale, on nourrissait une égale dévotion pour le grand thaumaturge et l'on célébrait religieusement toutes ses fêtes inscrites au

1. *Catalogue des Ms. de la biblioth. de Tours*, p. 108.

1. Maan, *Sanct. et Metrop. Eccles. Turon.*, XLIV, § 2.

calendrier, entre autres sa *Mort*, au 11 novembre, et sa *Translation* par saint Perpet et Hervé : double cérémonie faite à la même date, le 4 juillet ([1]).

Cherchons donc ailleurs une indication péremptoire qui nous révèle la véritable provenance de notre Missel. Après mûr examen, nous pensons qu'il la faut chercher, non à la collégiale, mais à Marmoutiers, pour les raisons que nous allons exposer.

Outre les fêtes communes de saint Martin, le chapitre célébrait encore les anniversaires destinés à consacrer un souvenir, un événement considérable ayant trait aux reliques du bienheureux. Or, indice des plus clairs, notre Missel ne dit rien des autres fêtes de saint Martin, comme la *Subvention* et la *Réversion*, que la collégiale solennisait au mois de mai. De plus, le nom de Hervé, le trésorier de saint Martin, est absent du calendrier. Or l'on sait que les chanoines fêtaient annuellement, le 17 avril, celui qu'ils considéraient comme un saint, et cela jusqu'au XIVe siècle ([2]).

Un autre ordre de faits vient confirmer la force de ces réflexions. Parmi les traits, les mœurs liturgiques qui caractérisaient davantage l'esprit et la religion des moines martiniens, même avant que Cluny leur eût communiqué quelque chose de ses habitudes, il faut signaler le culte des trépassés ([3]). Eh bien! le Missel garde la trace évidente de cette dévotion. Indépendamment des oraisons placées çà et là, on y trouve huit messes spéciales pour les âmes des morts. Enfin, circonstance qui accroît encore la puissance de la preuve, précisément à l'heure où la basilique était complètement transformée en collégiale, notre manuscrit nous offre deux messes *pro fratribus in congregatione defunctis* (f. 326 v.).

Cette revue des détails propres à nous éclairer, doit se terminer par l'examen de l'indicateur officiel des solennités liturgiques. Le calendrier, qui déjà nous a fourni plus d'un renseignement précieux, va nous en présenter un argument décisif dans l'espèce. A partir du XIe siècle, les religieux de Marmoutiers se devaient à eux-mêmes de solenniser la fête de saint Maïeul, abbé de Cluny, et aussi leur supérieur ([1]). Ce souvenir était trop à la gloire du monastère, pour que le livre d'or de la liturgie et les voûtes de l'abbatiale ne s'en fissent pas l'écho empressé et fidèle. De fait, tandis que l'on cherche vainement la présence du pieux abbé dans les calendriers des collégiales Saint-Martin et Saint-Maurice, on le rencontre dans le calendrier de notre Missel. Avec les moines de Cluny, ceux de Marmoutiers chantaient les louanges du bienheureux, qui fut abbé des deux couvents, le 11e jour de mai (f. 2.).

1. *Chroniques de Touraine*, édit. Salmon, p. 300, 301.
2. *Semaine religieuse de Tours*, 30 septembre 1876, 17 juin 1882.
3. D. Martène, *Histoire de Marmoutiers*, édit. Mgr Chevalier, t. I, p. 245.

§ II. — A l'église d'Avon.

LE Missel est-il resté, de tout temps, à l'usage du monastère de Marmoutiers? Est-il passé au contraire à quelque maison de l'Ordre soit qu'il ait été écrit pour elle, soit qu'elle l'ait reçu à titre d'envoi gracieux ou onéreux ? On trouve, en plusieurs endroits du manuscrit, des notes d'ailleurs postérieures à la première rédaction, qui sont de nature à nous éclairer.

Ce sont des indications nécrologiques ou bénéficiales, d'un caractère particulier et tout local, qui seraient un non-sens en face de l'importance, des usages et de la multi-

1. D. Martène, *Hist. de Marmoutiers*, édit. Mgr Chevalier, t. I, ch. VI.

plicité des fondations obituaires se rapportant au *Grand Moustier*. Étant donné que ces renseignements, ainsi que nous le dirons à l'instant, se réfèrent à une église particulière, comment admettre que, pour ce *membre* tout seul, les scribes de Marmoutiers ont négligé d'inscrire les notes sur le registre de fondation ou cartulaire, pour les mettre sur une marge ou au bas d'une page de Missel ? Évidemment il s'agit là d'une église conventuelle ou prieurale de moindre importance.

Hâtons-nous d'ajouter que nous ne sommes pas réduits à des conjectures plus ou moins vraisemblables. Le nom de « l'église Sainte-Marie d'Avon » revient à maintes reprises. C'est d'elle, et uniquement, qu'il est question dans les indications laissées, ici et là, par une main intéressée et parfois inexpérimentée. Ce sont d'abord des notes de décès et d'anniversaires ajoutées au calendrier, au XIIe siècle (1).

Dans un autre endroit, on trouve une série de fondations avec la date du commencement du XIIe siècle (1).

Enfin la pièce la plus importante est un concordat entre le curé d'Avon et ses paroissiens, au sujet de certains domaines et revenus pour lesquels il y avait litige (2).

Comment, dira-t-on, un manuscrit de cette importance a-t-il pu venir en la possession d'une église aussi peu connue que celle d'Avon ? Nous pourrions répondre que le fait étant établi avec certitude, le plus ou moins de notoriété du propriétaire n'a rien à voir dans la question. Alors même que nous n'aurions aucun indice sur

1. « Avril VIII Calend. Guill. Villot hic obiit, anniversa: debet fieri.

« Mai IIII Ides. Tali die obiit Hugo de Neis, debet anniv. sacerdos abet unum *(coupé)* siliginis.

II Ides. Obiit Laurence Dogue qui dedit I Sextarium siliginis.

« Juin, VII Calend. Obeit Odo Cochon.

« Juillet XV Cal. Enmeric de Bennos obiit ad illam diem. annivers. debet fieri.

« Août IIII Ides. Gaudefridus de Neis hic obiit. Annivers. debet fieri.

II Ides., obiit Millesendis de Boceia.

« Septembre II Idus, Herbertus et Johanna uxsor sua obierunt, *(coupé)* ad festum beate Marie.

« Octobre XIIII Cal. Obiit Renelmus de Boceia.
III Cal. Obiit de la Barre qui dedit I sextar. frumente pro anniversario suo.

« Decembre III Non. Obiit Arembergis Sereve
XVIII Cal. Tali die obiit Plinorie. Anniv. debet fieri. »

Pour ne pas nous livrer à des recherches qui nous entraîneraient trop loin, nous nous bornerons à faire remarquer que, à la Bibliothèque Nationale, la collection D. Housseau, si riche en documents sur la Touraine, contient des renseignements relatifs aux seigneurs de Neis, de Beauçay et de la Barre.

1. « Landricus Dogue ecclesie beate Marie d'Avon *(coupé)* VI denarios censuales. P. Cotereaus VIII d. et *(coupé)* vindemie. p. davun VIII den. ad festum (b) Marie, Marcii. Stephanus Colon II d. et I *(coupé)* frumenti per diem *(coupé)* Johannis defuncti Cotereau II d. pro f. defuncto deco... *(coupé)* dedit ecclesie in elemosina. Matheus Gillefre I d. *(coupé)*. Aade VIII d. Gaufridus Bernart ob demom. *(coupé)*. Domine Ada II d. ad festum sancti Martini, Dionisius *(coupé)* 1118 Steph. » (f. 15.)

« In die sancte Marie Magdalene debet sacerdos ecclesie davun celebrare anniversarium domine Aade et matris ejure. » (f. 209 v.)

2. Notum sit tam presentibus quam futuris, quod querela et contencio quæ vertebatur inter parochianos beate Marie Davon ex una parte et presbiterum ejusdem loci ex altera parte super quibusdam proventibus ejusdem ecclesie terminata est in hunc modum. Prefati itaque parochiani percipient medietatem quorumdam proventuum ad opus ecclesie, presbiter vero alteram medietatem percipiet pacifice et quiete tam in in *(sic)* terra, piritis, nucibus, censibus et in beneficiis collatis eidem ecclesie. Decima de feodo de Neis unum sester. de decima communi quod est frumenti quod dominus Hugo de Neis dedit eidem presbitero in sua parte predicte decime. Una mina sigali quam Gaufridus de Neis filius dedit presbitero in predicta sua decima communi. Una mina sigali quam Gaufridus d'Avon dedit presbitero accepturo ab illis qui eam tenebunt. Et vinea nigraria quam Benignus dedit presbitero. Hec omnia possidebit presbiter pacifice et quiete, remota contentione parochianorum ejusdem loci. Parochiani vero *(une ligne et demie grattée)*, huic compositioni interfuerunt, petrus sacerdos, thomas clericus turonensis, gaufridus de Neis, Renelmus de Boceia milites, Aalet de Saziliaco, Gaufridus d'Aubert, hugo de Balneolis, philippus, hugo de rupibus tranehaleon, Petrus richet. » (f. 209.)

Ici encore nous ferons remarquer que les cartulaires des abbayes tourangelles des bords de la Vienne renferment plusieurs des noms que nous rencontrons dans cette note, très probablement ajoutée au Missel par le curé d'Avon lui-même.

la voie suivie par le Missel, dans son parcours des rives de la Loire aux bords de la Vienne, la réalité des points de départ et d'arrivée n'en demeure pas moins manifeste. D'ailleurs, outre que chaque église avait nécessairement son Missel, ce n'est pas la première fois que l'on trouve une modeste église détenant un Missel de réel intérêt. Qu'il nous suffise de citer celle de Saint-Vougay, village ignoré de la Basse-Bretagne (1).

Mais nous n'en sommes pas réduit à invoquer cet argument négatif. Nous avons certaines indications qui sont de nature à nous mettre sur la trace et à nous faire suivre le Missel, pour ainsi dire, à la piste.

De bonne heure le couvent bénédictin de Marmoutiers fonda, en Touraine, des colonies monastiques destinées à faire rayonner, de toutes parts, l'influence religieuse et civilisatrice de la métropole. Parmi ces maisons une des plus considérables fut l'abbaye de Noyers, sur les rivages de la Vienne. Il n'en reste plus, il est vrai, que des parties moins intéressantes, avec un vaste corps de logis édifié au XVIIIe siècle. Mais il y eut là naguère un centre important au point de vue cénobitique.

Le monastère fut fondé, avec le puissant concours de Hubert, seigneur de Noyant, par le supérieur de Marmoutiers, dont la mort arriva en 1032. Evrard, c'est son nom, ne négligea rien pour doter la nouvelle communauté de tous les éléments utiles de vie intellectuelle et monastique. Suivant les bonnes traditions de son abbaye, il ne manqua pas d'enrichir l'église des livres liturgiques nécessaires à la célébration des divins offices. Nous en avons pour garant les habitudes de l'abbaye Martinienne aussi bien que le zèle qu'Évrard mit à affermir et protéger sa pupille (1). Le Missel qui nous occupe fit, pensons-nous, partie du précieux dépôt commis aux mains des Bénédictins de Noyers.

Or, un demi-siècle plus tard, au nombre des legs et fondations par lesquels les seigneurs de la contrée s'efforçaient de reconnaître, auprès des religieux, les services reçus ou sollicités, nous voyons la collation de l'église d'Avon. Pour racheter une injustice qu'il avait commise, Hugues Dindel donna au couvent, entre autres objets, « le juniorat de l'église d'Avon... ainsi que la dîme de sa terre de Anais ou Neis, qui ne faisait pas partie du juniorat », avec quatre sols deniers que lui devait annuellement le prêtre d'Avon, et certains domaines sur les bords de la Manse. Au bas de la charte, se lisent les noms des témoins *Petrus* et *Thomas* (2). Ne serait-ce pas ceux que nous avons rencontrés dans la note citée précédemment ? L'intervalle qui sépare cette charte, datée de 1088, du concordat transcrit sur notre Missel, à la date de 1118, ne s'oppose aucunement à cette hypothèse.

Voici donc l'église d'Avon devenue dépendance de l'abbaye de Noyers. A son tour, cette dernière s'empressera tout naturellement de répartir entre ses membres, les avantages qu'elle a reçus de la maison-mère de Marmoutiers et, au premier rang, les objets liturgiques. C'est ainsi que le Missel, descendant le cours de la Vienne de quelques lieues, aura pris possession de l'église d'Avon dont il a enrichi le trésor, durant plusieurs siècles. Nous n'entendons pas soutenir par là que le Missel a été préalablement

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. XXXe. Avril-juin 1877.

1. Mabillon, *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 362. — Martène, *Histoire de l'Abbaye de Marmoutiers*, Ms. de la Biblioth. municip. de Tours. — *Cartulaire de Noyers*, publié par Mgr Chevalier, ch. 1, 2, 3. — *Histoire de l'Abbaye de Noyers*, par Mgr Chevalier, p. IV-IX.

2. *Cartulaire de Noyers*, ch. CLXVIII.

utilisé par l'abbaye de Noyers, et qu'il n'a passé sur l'autel paroissial ou prieural qu'après avoir été placé sur l'autel abbatial. Nous voulons seulement dire qu'il est allé à Avon par l'intermédiaire de Noyers. Peu importe ensuite que celui-ci l'ait demandé et reçu pour telle ou telle destination.

Tel est, semble-t-il, l'itinéraire suivi par le Missel. Pourtant, comme nous tenons à ne négliger aucune des sources d'information, il est de notre devoir d'ajouter qu'il a pu venir à l'église d'Avon par une autre voie.

Dans la première moitié du XIIe siècle, le droit de présentation au titre curial d'Avon devint l'apanage de l'abbaye bien connue de Beaumont-les-Tours. Un prieuré de religieuses de l'ordre de Saint-Benoît y relevait également de Beaumont. Les seigneurs de l'Ile-Bouchard, dont le fief dépendait, ne paraissent pas avoir été étrangers à ces faveurs. De leur côté, les supérieures de Beaumont tenaient à ce titre. En 1734, l'abbesse Louise-Henriette-Gabrielle de Bourbon-Condé se qualifiait encore « dame d'Avon ».

Or le monastère de Beaumont, fondé par le célèbre trésorier Hervé de Buzançais, avait les rapports les plus intimes avec la basilique de Saint-Martin et, par suite, avec les Bénédictins de Marmoutiers [1]. A la rigueur, le manuscrit aurait pu suivre cette voie ; mais elle nous paraît moins probable que la première.

§ III. — A la collégiale Saint-Gatien.

LORSQUE l'invention de Guttenberg eut détrôné l'art de la calligraphie et multiplié dans le monde les livres liturgiques aussi bien que les ouvrages profanes, les abbayes, les prieurés et les églises paroissiales ne tardèrent pas à se pourvoir de Missels et de Sacramentaires sortis des presses. Les manuscrits quittèrent le chœur, l'autel pour rentrer dans les sacristies et les bibliothèques où ils firent vraiment partie du trésor, tenu loin des regards profanes. A mesure que l'imprimerie vulgarisait davantage les livres, on attacha plus de prix aux manuscrits, comme cela arrive ordinairement pour les objets qui se font rares et s'éloignent de nous. Les personnages de distinction tinrent à honneur d'en enrichir leur bibliothèque. Les collégiales et les églises cathédrales imitèrent les princes, les gentilshommes et les prélats, si bien qu'en plus d'un cas, on vit un manuscrit rentrer sous le toit où il avait été composé et d'où il avait pris son essor vers tel couvent lointain.

Le Missel d'Avon, par son antiquité et son parfait état de conservation, devait fixer l'attention de quelque prélat ou chanoine, ami des beaux parchemins. Heureusement il ne quitta pas notre pays : il revint à son berceau, sur les bords de la Loire. Au XVIIe siècle, il était la propriété du chapitre de la cathédrale. Le docte Bénédictin D. Martène, auquel l'histoire est redevable de si remarquables travaux et auquel l'abbaye de Marmoutiers doit d'avoir une histoire complète, a vu notre Missel dans la bibliothèque de Saint-Gatien. Il l'a consulté pour son ouvrage si précieux sur les *Rites monastiques* et sur les *Rites de l'Église*. Il en cite même un curieux passage auquel nous aurons plus tard à revenir [1]. Dans le catalogue des manuscrits de la collégiale Saint-Gatien, rédigé par l'archidiacre Guillaume Joüan et par le chanoine Victor d'Avanne, le manuscrit porte le numéro 66

1. Archives d'Indre-et-Loire, *Titres de Beaumont*, — Biblioth. municip. de Tours., Ms. 1327, 1337.

1. *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, l. I, c. 3, art. 2.

avec cette indication, *Antiquum Missale cum calendario annorum 600, in folio* (1).

Nous profitons de l'occasion pour relever une inexactitude de Chalmel, consignée dans la note écrite sur la feuille de garde. Autre chose en effet est de placer le manuscrit dans la bibliothèque capitulaire, comme nous faisons, et autre chose de dire : « c'est un ancien missel à l'usage particulier de la cathédrale de Tours ». Notre historien n'est pas davantage dans le vrai, quand, sous prétexte qu'il y manque un feuillet, il essaie de l'identifier avec le Missel « à l'usage de cette église », où l'on trouvait « avant le calendrier, un extrait des statuts des chanoines dans le temps où ils vivaient en commun », statuts qui auraient disparu avec le premier folio du calendrier. Ce dernier Missel, qui était inscrit avec le numéro 63, est désigné : *Missale Ecclesiæ Turonensis... ante annos 800* (2). Or, il est certain que notre Missel n'a pas une existence aussi longue et n'a pas été rédigé pour l'église cathédrale. D'ailleurs, il ressort de l'examen matériel qu'il n'y a de perdu qu'une feuille, celle qui contenait les mois de janvier et de février. La note du premier feuillet actuel semble en outre indiquer que le précédent était détruit quand le missel est venu en la possession du chapitre St-Gatien.

Durant tout le XVIIIe siècle, il conserva son poste, retenu qu'il était à un pupitre avec une chaîne de fer, destinée à le défendre contre des larcins déjà trop fréquents, mais dont la pesanteur contrastait avec l'élégance de la salle, réédifiée au XVe siècle sous l'archevêque Jean de Bernard. Le chancelier de Thou, qui se connaissait en bibliothèques, la proclamait, en effet, une des plus belles de France (1). Si quelque doute pouvait s'élever sur l'identité de notre Missel, il s'évanouirait bien vite en face d'un renseignement que nous avons remarqué sur la première page. Bien que le relieur ait coupé la partie supérieure, néanmoins on lit encore, avec certitude, en écriture du XVIIe siècle *Ex Mss. Ecclesiæ Turonensis.*

A la Révolution, à l'instar de tant de trésors, le Missel changea de maître, mais sans courir de dommage. Dans la suite, il tomba fort heureusement en des mains ecclésiastiques. L'abbé Guillard, mort vers 1840, en fit l'acquisition et le légua, avec sa riche collection de livres, à la bibliothèque du petit séminaire où nous avons eu la bonne fortune de faire sa connaissance.

A la question d'origine, que nous venons de traiter, se relie intimement celle de l'époque où le Missel a été écrit : ce sera l'objet du chapitre suivant.

(A continuer.)

L.-A. Bossebœuf,
Secrétaire-général de la Société archéologique de Tourraine.

1. *Bibliotheca Sanct. ac Metropol. Eccles. Turon.*, page 9, Cæsaroduni, 1706.
2. *Ibid.*, page 9.

1. *Ibid.*, préf. et page 53.

Les orfèvres et joailliers, à Rome.

Deuxième et dernier article. (Voy. p. 179, 2me livraison, 1889.)

V.

Nous avons quinze noms pour le XVIe siècle.

1. TRISTANO (Roland).

Rolando Tristano, de Mantoue, était un graveur de gemmes, qui mourut en accompagnant Alexandre VI dans un de ses voyages, en qualité de soldat de la garde pontificale. Son épitaphe, transcrite d'après un manuscrit du Vatican, porte la date de 1502 (Forcella, t. V, p. 296, nº 823) : elle était à Saint-Onuphre.

ROLANDO TRISTANO MANTVANO
GEMMAR*um* SCVLTORI FRI (1) ET CO
MILITONI DVLCISS. DVM. PONT. (2)
ALEXANDRO VI. A CVSTODIA IN
ITINERE DILIGENTIVS ASSISTIT
IMATVRA MORTE RAPTO
CAROLVS INFELICISSIMVS P.
VI. ANN. XXVIII. M. VI. D. XI
ANN. SALVTIS MD. II A (3) ID. APRIL.
KROLVS. T. (4)

2. BOCHSLER (Pierre).

Galletti cite son épitaphe pour l'avoir copiée à Rome à Sainte-Marie *in Campo Santo*. Forcella la reproduit, tome III, p. 354. Pierre Bochsler était originaire d'Ulm et mourut l'an 1503.

D. O. M.
MARGARITAE DE ALTENBV
RGK CONIVGI DVLCISSIMAE
PETRVS BOCHSLER AVRI
PLAGATORIS DE VLMA MO
ERENS POSVIT OBIIT DIE
XVII IVNII ANNO
XPI MDIII

1. *Fratri.* — 2. *Pontifici.* — 3. *Ante?* — 4. *Karolus Tristanus.*

3. PANFILI.

Panfili de' Marchesi, orfèvre de Brescia, perdit sa fille Lucille, en 1504. L'épitaphe, qui était à Saint-Laurent *in Damaso*, n'existe plus que dans Galletti (*Inscript. Venetæ*, p. 132). C'est là que Forcella l'a prise (t. V, p. 170, nº 475).

D. O. M.
LVCILLA PAMPHILIA
DE MARCHESIIS BRIX (1)
AVRITABRI (2) ANN
NATA SEX. MENS.
VNDECIM DIES
NOVEM NON SINE
LACRIMIS PONINVR (3)
DIE XII. OCTOB. MDIV.

4. MAGISTRI (Pierre-Antoine)

Pierre-Antoine Magistri-Dominici fut « l'honneur et la gloire du collège des orfèvres de Rome », au début du XVIe siècle, époque à laquelle se place son épitaphe (entre 1504 et 1505), qui ne lui donne que 26 ans. La dalle tumulaire, posée sur la tombe par les soins de sa mère Nicole, n'existe plus. Forcella (t. I, p. 433) en a publié l'inscription d'après un manuscrit qui l'attribue à l'église de Sainte-Marie sur Minerve.

PETRO. ANTONI. MAGISTRI. DOMINICI COLLEGII AVRI
FABRORVM. VRBIS. DECORI ET ORNAMENTO INSIGNI
NICOLIA. FILIO PIENTISS. EX TESTAMENT. POS. VIX.
ANN. XXVI. M. III. D. VIII. H. M. H (4). SEQVATVR

5. DE LA BAULME (Richard).

L'inventaire de Saint-Louis des Français en 1525, enregistre ce don : « Ung pare-

1. *Brixiensis.*
2. *Sic* pour *aurifabri.* Il faut sous-entendre *filia.*
3. Autre faute de transcription : restituer *ponitur.*
4. *Hoc monumentum heredes*, formule antique.

ment de velour pavonazo et imbrocat, figuré de or, avec les armes de feu Richard de la Baulme, orfèvre, lequel le donna à l'esglise en l'an 1518 » (nº 37) (1).

6. SIBER (Nicolas).

L'épitaphe qui mentionne Siber, *batiloro*, n'existe plus. Galletti l'avait copiée à Sainte-Marie *in campo santo* : Forcella l'a reproduite (t. III, p. 361). Elle reporte à l'an 1518.

CATERINE CLOCKERIN DE S^TO
WEDALINO PVDICITIA ET PRO
BITATE PRESTANTISS VISIT
AN XXXVI. M. VIII. D. XV IN PA
RTV EXTINTE AN MDXVIII XII AVG
LEONE X P. M. SEDENT NICOLAVS
SIBER BATILORVS CONIVGI
DVLCISS. BENEMEREN POSVIT

7. HOFER (Grégoire).

Forcella (t. III, p. 373) reproduit le texte donné par Alveri et Galletti, qui le relevèrent à l'extérieur de l'église de Sainte-Marie *in campo santo*. Cet orfèvre mourut en 1553.

D. O. M.
GREGORIO HOFER AVRIFIC*(i)*
THOMAE F. IN IPSO IVVENTVTIS
FLORE ACERBISSIMO CASV EXT
INCTO INCONSOLABILIS MATER
ATQ. FRATRES MOESTISSIMI FLE
NTES P*(osuerunt)* VIXIT ANN XXV MEN
VII DIES III OBIIT DIE XV
NOVENBR MDLIII

8. COMMUNELLO, ROMANELLI et BONNANO.

En 1558, Michel Ange Laurent Communello, de Florence, et les deux Aquilains Raphaël Romanelli et Gaspar Bonnano, s'associèrent pour établir à Rome une boutique d'orfèvrerie. J'emprunte ce renseignement à *l'Archivio storico di Roma* (t. IV, p. 226), qui l'a extrait des minutes du notaire Carpino :

« A di 12 marzo 1558, Michelangelo di Lorenzo Comunello, fiorentino e Raffaele Romanelli e Gaspare Bonnano, ambedue di Aquila, fanno società per una bottega di orefice, ponendo per ciascuno scudi 30. »

9. PERINO (Bartolomeo).

Barthélemy Perino était natif de Ferrare, où il avait épousé Susanne Seimier. Il fut orfèvre-joaillier, consul et camerlingue du collège des orfèvres et mourut en 1563. Son épitaphe, donnée par Forcella (t. X, p. 268) et par Bertolotti (*Artisti Bolognesi, Ferraresi*, p. 102), était à Saint-Éloi. Elle nomme sa nièce Susanne, qui avait épousé l'orfèvre allemand Albert Cæser.

D. O. M.
BARTHOLOMEO PERINO FERRARIENSI
AURIFICI AC GEMMARIO INSIGNI
QVI VIX. AN. LII. OBIIT CVM ESSET
COLLEGII AURIFICVM CONSUL
ET CAM (1). AN. M. D. L. XIII
DIE XVIIII SEPTEMB.
ET SVSANNAE SEIMIER FERRARIEN.
CONIVGI EIVS QVAE VIXIT AN. LXI
OB. DIE XX AVGVSTI AN. MDLXVI
ALBERTVS CAESER GERMANVS AVRIFEX
CVM CONIVGE ANTONIA SVSANNAE
NEPTA, ET HEREDE. EX T. F. C. (2)

10. CÆSER (Albert).

Voir le nº 7.

11. TORRIGIANO (Barthélemy).

Bartolomeo Torrigiano, orfèvre de Florence, décédé en 1566, fut inhumé à Sainte-Marie *in Ara cœli*, où son épitaphe ne se trouve plus, mais elle a été transcrite par le P. Casimir, dans ses *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Ara cœli di Roma*, Rome, 1736 (Forcella, t. I, p. 179, nº 682).

1. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 114.

1. *Camerarius.*
2. *Ex testamento faciendum curavit.*

D. O. M.
BARTHOLOMÆO TORRIGIANO
FLORENTINO AVRIFICI QVI
VIXIT ANN. XXXVIII
OBIIT DIE XXVIII. NOVEMB MDLXVI
BERNARDVS TORRIGIANVS
FRATER GERMANVS P. (1)

12. VERZELLI (Vincent).

Vincent Verzelli était, au XVIe siècle, l' « argentier principal » de Rome. Sa veuve Antonia vante sa « probité ». Il mourut le 19 mars 1571, âgé de 43 ans et reçut la sépulture dans l'église de Saint-Augustin. Son épitaphe a disparu et Forcella l'a empruntée à d'anciens recueils (*Iscriz.*, t. V, p. 61, n° 179).

D. O. M.
VINC. VERZELLI
ROM. ARGENTARIO
P(*rae*)CIPVO AC SINCERO
VIX. AN. XLIII
OBIIT AN. SAL
M. D. LXXI
DIE XIX. MAR
ANT. VXOR
MOERENS
POS.

13. DORDONI (Antoine).

Antoine Dordoni, fils de Nicolas, se fit remarquer par son rare talent à graver les pierres précieuses et sculpter les camées. Il mourut en 1583. Sa femme Sylvie a placé une inscription funèbre sur sa tombe, dans le bas-côté droit de Sainte-Marie *in Ara Cœli.* (Forcella, t. I, p. 195, n° 742) (2).

D. O. M
ANTONIO DORDONO NICOLAI FILIO
E. CIVITATE LUXETI (3) VIRO PROBO
AC IN INCIDENDIS ET SCVLPENDIS
IMAGINIBVS IN OMNI GENERE
LAPIDVMQVE PRETIOSORVM GENERE
EXIMIO ATQVE PRIMARIO QVI CVM
ANNVM AGERET ÆTATIS SVÆ LVI
AD SVPEROS REDIIT XVIII
KL. MAII. M. DLXXXIII
SILVIA POPPEA VSVFRVCTVARIA
VIRO SVO BENE MERENTI P.

14. GIULI (Jean-Baptiste).

Giovanni Battista Giuli, orfèvre distingué, natif de Cortone, mourut à l'âge de trente ans. Son épitaphe, qui est encastrée dans le pavé, à Saint-Jérôme de la Charité, ne dit pas l'année de son décès. Forcella la place entre 1582 et 1585 (t. IV, p. 252, n° 644).

D. O. M.
IOANNES. BAPTISTA IV
LIVS DE CORTONA
EGREGIVS AVRIFEX
IMMATURO EREPTO (1)
OPPRESSVS TRIGESI
MV̄ ANNV̄ AGĒS EX
HAC VITA DECESSIT
QVARTA DECĒBRIS IVL
FILI' FRATER ET VXOR
MVLTIS NON SINE LA
CRIMIS. POSVERE

15. ANFOSSA (Jacques).

Giacomo Anfossa, de Pavie, excellait à connaître, estimer et monter les gemmes : aussi fut-il en faveur auprès des papes Pie V et Grégoire XIII. Je ne doute pas que ce soit lui qui ait taillé et gravé la grosse émeraude, au nom de Grégoire XIII, qui termine la tiare de Pie VII (2). Il mourut en 1585 et reçut la sépulture devant la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, à Sainte-Marie *in Ara cœli:*

1. *Posuit.*
2. Comme elle est en partie effacée, je l'ai complétée à l'aide de l'ouvrage du P. Casimir.
3. Forcella lit *Buxeti.*

1. Éruption, abcès?
2. C'est la plus grosse émeraude connue. Ayant fait partie des dépouilles opimes du traité de Tolentino, elle fut restituée par Napoléon I.

Écusson.

D O M
IACOBO. ANFOSSAE. PAPIENSI.
QVOD. GEMMAS. PRAESENTI. IVDITIO
COGNOVERIT. AESTIMAVERITQ.
APTARIT. IDEM. ADFABRE VT
PERLVCIDAE. SPIRARENT MOLLIVS
PLACVIT INDVSTRIA. PRINCIPIBVS.
VIRIS. PLACVIT. ET. PIO. V. VT
.GREGORIO. XIII. INSINVARET
A. GEMMIS. PERPETVA. FIDE
KARISSIMVM. VIX. AN. LXXXI
OB. VII. ID. FEBR. M. D. LXXXV
TIBERIVS. CEVLIVS. EXEQ. TEST. (1)
AMICO. F. OPT. MER. (2)

VI.

Le XVIIe siècle est représenté par le collège des orfèvres et six noms.

1. COLLÈGE DES ORFÈVRES.

Les *Artisti belgi ed olandesi*, p. 264, contiennent ce renseignement : « Le patron des orfèvres était saint Éloi. Dès le pontificat de Jules II, ils lui construisirent une petite église sur les dessins de Bramante. Elle fut rebâtie en 1601 sur le même modèle. On lit à la façade :

Sancto Eligio Templum
Picturis signis valvis. marmore
Atque. omni. ornamento
Corpus aurificum fecit. et exornavit

Autour du *lanternino* de la coupole est gravée cette invocation métrique, un peu prétentieuse :

✠ ASTRA DEVS. NOS TEMPLA DAMVS. TV SIDERA PANDE

Dieu habite les astres, nous lui donnons un temple : toi, Éloi, ouvre les cieux étoilés.

La maison, annexée à l'église et qui sert au logement du chapelain et aux réunions de l'université, atteste le droit de propriété par cette inscription gravée sur marbre :

DOMVS
VNIVERSITATIS
NOBILIS. ARTIS
AVRIFICVM. ET
ARGENTARIORVM
VRBIS

2. SIGISMONDO (Lysippe).

Lisippo Sigismondo était un argentier romain, qui faisait de la sculpture, c'est-à-dire façonnait en argent des statuettes, des vases, etc., à l'instar d'un statuaire. Il mourut en 1604 et fut enseveli à Saint-Pierre *in Montorio* (Forcella, t. V, p. 267, n° 747).

D. O. M.
LISIPPVS SIGISMVNDVS
SCVLTOR (1) ARGENTARIVS
ROMANVS TEMPLVM
S^TI PETRI MONTIS AVREI
DE VRBE DEVOTIONE
PROSEQVENS SIBI IN EO
ADHVC VIVENS POSTERISQ
SVIS HOC MONVMENTVM ELEGIT
VIXIT. AN. LI. MENS. VI. DIE I.
OBIIT DIE II. MENSIS APRILIS MDCIV.
IO (2) BAPTISTA SIGISMVNDVS FILIVS
ET DOMINICA GRIPPOLA VXOR
MOESTISSIMI PP.

3. CRISTIANI (Fabrice).

Fabrizio Cristiani, orfèvre, a laissé en 1611 à l'hôpital de Sainte-Marie de la Consolation une rente de cent cinq écus, à la charge d'une messe par mois et d'un anniversaire par an. L'inscription qui rappelle sa générosité se voit dans l'église annexée au dit hôpital. Je la donne telle qu'elle est reproduite par Bertolotti dans ses *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, p. 263 :

1. *Executor testamenti.*
2. *Fecit optime merito.*

1. *Sic.*
2. *Joannes.*

Fabrizio Christiani
orefice
Ha donato al nostro Hospidale
Scudi cento e cinque de moneta
acciò
si celebri in perpetvo per l'anima
sva
E della sva famiglia una messa
il mese
Et ancora un anniversario l'anno
Come per gli atti del Nro (1) *Segro*
sotto li 28 di maggio 1611

4. POZZO (Jean).

Giovanni Paolo Pozzo était orfèvre : natif de Coldre, au diocèse de Côme, il fut inhumé, en 1621, à Sainte-Marie *in Ara cœli*. Le P. Casimir dit que son épitaphe a été supprimée en 1730 pour faire place à une autre. L'inscription faisait le tour de la dalle (Forcella, t. I, p. 226, n° 870) :

D. IO. (2) PAVLVS PVTEVS DE COLDRE AVRIFEX DIOCESIS
COMEN. VIVENS SIBI ELEGIT MORIENS SIBI POSVIT
ET SVIS HEREDIB*(us)* DIE VII. SETEMBRIS (3) MDCXXI
GVAN PAOLO POZZO DE COLDRE

Le chevalier Bertolotti a donné cette inscription dans ses *Artisti Svizzeri di Roma*, p. 53 : il cite de lui un acte de 1610 et le testament, daté de 1614, de son père, Orazzo Pozzo da Coldrerio, qui avait sa boutique « al Pellegrino, via speciale per gli orefici ».

5. HENDRIOX (Gérard).

Galletti, cité par Forcella (t. III, p. 482), nous fait connaître son épitaphe, qui était dans l'église de Sainte-Marie *dell' Anima* : elle a été reproduite en minuscules et avec de légères variantes, par Bertolotti, dans ses *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, p. 290.

Gérard Hendriox était né à Bois-le-Duc (Hollande), il fut argentier et orfèvre. Deux ébénistes, ses amis, lui dédièrent ce souvenir, en qualité d'exécuteurs testamentaires (1636).

D. O. M.
GERARDVS HENDRIOX
BVSCODVCEN ARGENTI
ET AVRI FABER INSIGNIS
HIC IACET CORPORE
FACTVS CINIS
ANIMO COELICVLVM
CONCIVIS
OBIIT VIII MAII MDCXXXVI
CVI OB PRAECLARAS
VIRTVTES
MICHAEL DE SMIDT BRVGEN
ET MATTHOEVS MAER.
BOLSANEN. AMICI
EX TESTAMENTO POSVER.

6. MORELLI (François).

« Un vase d'argent,.... estimé.... par maistre François Morelli, orfèvre » (*Inv. de Saint-Louis des Français*, 1649, n° 1) (1).

7. KRIEGL (Balthazar).

Dans l'église de Sainte-Marie *dell' Anima*, au milieu du pavé.

D. O. M.
BALTHASSAR KRIEGL GRÆCENSIS
GERMANVS
AVRIFICVM ARTE PERINSIGNIS
GEMMARVM PERITIA NVLLI SECVNDVS
MANSVETVDINE SVAVIS
MORIBVS AMABILIS
PIETATE CHRISTIANISQ. VIRTVTIBVS
OBIIT XXVI. IAN : AN : SAL : MDCXCIX.
ÆTATIS SVÆ LXVIII.
CVI SVPERSTES VXOR AMANTISSIMA
MARGARITA GASSERIN
IN DOLORIS ET AMORIS MONIMENTVM
SAXVM HOC EXCVDIT SEPVLCHRALE
VT IPSA QVOQ. SVIS PERACTIS DIEBVS

1. *Notaro.*
2. *Dominus Joannes ?*
3. *Sic*, avec omission de *p*.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvres compl.*, t. I, p. 183.

HIC DILECTO SIT IVNCTA MARITO
ET SI DVM VIVERENT
DVO FVERE IN CARNE VNA
POST VITÆ CVRSVM
AMBO VNO QVIESCANT
SEPVLCHRO
HÆC NOVVM ATTINGENS SÆCVLVM
SVA TEMPORA CLAVSIT XIX. IANVARII
EXPECTANS VNA CVM VIRO
RESVRRECTIONEM ET VITAM

VII.

JE n'ai qu'un seul nom à citer pour le XVIIIe siècle : c'est celui de l'orfèvre Liborio Caglieri, qui a publié un ouvrage rare, contenant la vie des saints ayant exercé les métiers d'orfèvre et de joaillier. Tel est son titre :

Compendio delle vite de' Santi Orefici et Argentieri, raccolto da diversi autori da Liborio Caglieri orefice. Roma, Bernabo, 1727, 1 vol. in-4°, avec *16 planches gravées sur cuivre.*

VIII.

EN dehors de Rome, voici quelques noms d'orfèvres qu'il ne faut pas laisser dans l'oubli.

En 763 : «Cuntefredus aurifex », à Saint-Pierre *ad septem pinnos* (Brunetti, *Cod. dipl. Tosc.*, n° LVIII.)

En 792, à Pavie : « Domenicus, filius quondam Ariobaldi de Pastorini », « Lobo et Bodo aurifices » (Fumagalli, *Cod. dipl. di S. Ambros.*, p. 90, 143).

En 807, à Lucques : « Petronius aurifex de Holle», «Ilpinghi homo magister aurifex in Lucca » (Bertini, *Stor. eccl. di Lucca*, t. II, doc. VI).

En 824, à Pavie : « Petrus aurifex, filius quondam Galfrit in Pavia » ; « Martinus aurifex, filius quondam Ansperti in Pavia » (Fumagalli, p. 143).

En 867, à Pavie : *Leo aurifex* (*Ibid.*, p. 395).

Au IXe siècle, sur l'autel d'or de Saint-Ambroise, à Milan :

VVOLVINIVS. MAGISTR. PHABER

La croix de Monte Cassiano porte cette signature (*Rev. de l'Art chrét.*, 1884, p. 93) :

LAVRETIVS DE
ESCVLO FECI
MCCCC
XIIII

J'ai signalé, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 293, les signatures de « Magistrum la Parelum de Neapoli, MCCCC XLVIIII » et, en 1485, de « Magistrum Jacobum arificem ».

Antonio Sisto souscrit, en 1453, l'expertise faite à Padoue du Gattamelata de Donatello : « Antonio Sisto orexe ». De même l'orfèvre Jean Testa : « Zian Testa orexe » (Eroli, *Erasmo Gattamelata*, p. 214).

Une croix en orfèvrerie, à Gravedona, est signée : *Hæc crux fabricata fuit per Franciscum de Grisone da Grabadone.*

Ailleurs, sur une croix datée de 1513, il a signé simplement *Franciscus* (*Riv. arch. della prov. di Como*, 1874, p. 6, 7).

Dans l'église de Domaso, une croix en orfèvrerie porte : *Opus Joan. Petri Liernii Comensi 1533 Ecclesiæ Domasii* (*Ibid.*, p. 7).

Un acte du 7 septembre 1580 nomme Jérôme de Petis, orfèvre de Crémone : « Scutis centum... solvendis d. Hieronymo de Petis, aurifici Cremone » (*Giorn. araldico*, t. IX, p. 265.)

Gaspar Molo, qui a si longtemps travaillé à Rome pour les papes, signe la croix de Tavernerio, près Côme : GASPA MOLO FECIT 1592 (*Rev. de l'Art chrét.*, 1884, p. 100).

IX.

JE ne puis me dispenser de parler ici du patronage de saint Éloi et par conséquent de faire connaître le culte qui lui est rendu à Rome.

Sa fête est fixée par le Martyrologe au 1 décembre. Piazza écrivait au siècle dernier. « La sua festa si fa solenne alla sua chiesa degl'orefici in strada Giulia con Indul. plen. e con celebrita segnalata da questa illustre compagnia. A San Salvatore delle Coppelle, ove dalla compagnia de' sellari si solenniza la sua festa con Indul... In questa si fa memoria del suo felice transito » (*Emerologio di Roma*, p. 712).

Le jour natal n'est plus fêté à Rome, mais bien le 25 juin, anniversaire de « la translation du bras de saint Éloi, envoyé de Noyon » (Piazza, p. 425). En effet, j'ai inscrit cette annonce dans mon *Année liturgique*, 2e édit., p. 62 : « A Saint-Éloi des Forgerons (1), où l'on expose son bras, fête patronale de l'église et de la corporation. A 9 h. messe, à laquelle communient les jeunes filles dotées par la corporation. Grand'messe, 10 h. 1/2. I. P.

« A Saint-Éloi des Orfèvres, où l'on expose une partie de son crâne, fête patronale de l'église et de l'université. Messe, 10 h. 1/2. I. P. »

1. Piazza fait observer que saint Éloi n'est pas seulement patron des forgerons, mais aussi de tous ceux qui travaillent le fer ou le cuivre : « I ferrari ed altri artegiani che maneggiano ferro o rame,... ferra-cavalli o manescalchi, fabri, morsari, ferracocchi, arrotatori, spadari, cortellari, stagnari, chiodaroli, archibugieri e presta-cavalli », le tout formant une « università », qui a son siège « alla sua chiesa chiamata dal volgo *S. Alò*, vicino alla Consolazione » (p. 425).

Ses armoiries sont : *d'argent, à une enclume de sable, sur laquelle frappe un marteau de même, tenu par un dextrochère de carnation issant d'un nuage.*

L'église, après sa restauration, a été consacrée en 1794, comme en fait foi une inscription commémorative apposée dans la sacristie. (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXI, p. 426.)

Saint Éloi est donc titulaire de deux églises, propriété de deux corporations sous son vocable.

Les reliques qu'on a de lui à Rome se réduisent à un bras et un fragment du crâne.

Le P. Cahier lui assigne les attributs suivants : « Baume, captifs, châsse, cheval, croix, démon, enclume, étoile, groupe, incendie, livre, marteau, ours, sépulcre, roi et trône ». Rome lui en reconnaît quatorze, qui sont : *Aveugle, cheval, diable, enclume, fauteuil, orfèvrerie, pauvres, pontificaux, possédée, reine, rose, tableau, tablier, tombeau.*

Les monuments qui le représentent sont au nombre de quatre : un tableau, une fresque, une toile et une gravure.

Le tableau, peint sur bois, date du XVe siècle : il faisait partie de la collection du marquis Campana. Un serviteur de Dagobert tient par la bride le cheval dont saint Éloi, nimbé, a coupé la patte et qu'il est occupé à ferrer sur une enclume (1); son costume est celui d'un ouvrier, avec un grand tablier. Derrière lui, une femme met en mouvement le soufflet de la forge : on reconnaît que c'est le démon aux griffes qui passent sous sa robe. Dès que saint Éloi s'en est aperçu, il lui pince le nez avec un

1. Ce trait n'est pas dans la *Légende d'or*, mais il a été raconté par Alexandre Dumas dans un de ses romans. Saint Éloi était très fier de son talent d'orfèvre. Le Christ voulut lui donner une leçon d'humilité. En conséquence, il se transforma en ouvrier, qui, se déclarant plus habile que le maître, lui en fournit immédiatement la preuve, en ferrant d'une manière nouvelle un des chevaux de Dagobert. Il coupe la patte au cheval, la ferre commodément sur l'enclume, puis la replace. Saint Éloi n'eut pas de peine à couper la patte et à la ferrer, mais il lui fut impossible de la recoller. Le Christ se manifesta alors à lui.

La légende du pied coupé fut assez populaire au moyen âge. On la rencontre, au XIIIe siècle, sur un vitrail de la cathédrale d'Angers; au XIVe, sur un bas-relief à l'extérieur de l'église Or San-Michele, à Florence; au XVe, sur un vitrail de la cathédrale de Fribourg en Brisgau; au XVIe, sur un retable de l'église d'Oiron (Deux-Sèvres).

outil, chauffé au feu [1]. Le tableau groupe donc ensemble deux traits légendaires.

La fresque ne remonte pas au-delà de la fin du XVIe siècle. Saint Éloi y est représenté avec le costume pontifical. On la voit à Saint-Éloi des Orfèvres, dont l'abside a été peinte à fresque. La Vierge y est escortée, à droite, de sainte Catherine, saint Laurent et saint Jean-Baptiste et, à gauche, de sainte Madeleine, de saint Étienne et de saint Éloi. La préséance est un peu arbitraire, cependant elle n'est pas absolument défectueuse. Ainsi les deux vierges sont en regard, de même les deux diacres, puis saint Jean et saint Éloi se trouvent au premier plan, le titulaire de l'église et patron de la confrérie, cédant l'honneur au dernier des prophètes, qui fut même plus qu'un prophète, au dire du Sauveur.

Marie préside l'assemblée des saints, en formant le centre de la composition. Elle tient à la main un livre de prière et présente à l'adoration des fidèles son Enfant, debout et bénissant, mais nu, comme on le faisait à l'époque.

Sainte Catherine d'Alexandrie se reconnaît à ses attributs : la *roue*, instrument de son martyre ; le *livre* de la science, car elle confondit les philosophes ; la *plume*, à cause peut-être de ses controverses, quoiqu'elles aient été plutôt orales qu'écrites.

1. Ce trait manque dans la *Legenda aurea*, mais il est consigné dans un manuscrit du XVe siècle de la bibliothèque de Lille, qui explique à la fois le vitrail du XIIIe à la cathédrale d'Angers et le panneau du musée Campana. « Monseigneur saint Éloy, du temps qu'il estoit joines, faisant son mestier d'orfaverie et qu'il fuioit tout pécié déshonneste et espécialement chelui de la char, une fois le diable vint à lui à sa fournaise, en semblance de femme et le commencha à tempter de fournication. Et dont S. Eloy le congneut divinement et le prit par le nés de ses estenelles (tenailles) à tout les quelz il forgoit et l'estraindi si fort qu'elle cria si hault que les voisins y acoururent et cuidoient que se fust une femme. Et quand il le laissa aler soubdainement, il s'esvanui devant eux comme un tourbillon, et vit-on bien que c'estoit ung diable » (*Annal. arch.*, t. XVIII, p. 84).

Saint Laurent est vêtu en diacre, c'est-à-dire de l'aube et de la dalmatique. Son attribut, la *palme*, est commun à tous les martyrs ; je m'étonne qu'on ne lui ait pas donné le gril sur lequel il fut rôti et qui est très fréquent en iconographie.

Saint Jean Baptiste, agenouillé, s'est prosterné, aux pieds de Marie, devant l'Enfant Jésus qu'il avait reconnu dès le sein de sa mère, puis montré du doigt en l'appelant l'*Agneau*.

Saint Éloi est vêtu d'une chape, sur le chaperon de laquelle est figurée la scène de l'Annonciation. Il aurait pu être caractérisé d'une manière plus précise : cependant la mitre et la chape sont deux insignes pontificaux, qui disent qu'il fut évêque de Noyon.

Sainte Madeleine porte de longs cheveux et un vase à parfums, car, selon certains interprètes, elle serait cette pécheresse qui oignit et essuya les pieds du Sauveur.

Enfin, saint Étienne, habillé en diacre, porte à la main l'*évangéliaire*, à cause de l'ordre qu'il reçut et, sur sa tête, une des *pierres* de sa lapidation.

La toile, conservée à la sacristie de l'église de la *via Giulia*, reproduit en grisaille quelques traits de la vie de saint Éloi. 1. Orfèvre, il exécute le fauteuil de Dagobert [1]. 2. Il rend la vue à un aveugle [2]

1. « Quodam tempore, cum rex perquisivisset quis sibi sellam de auro et argento faceret pulcherrimam, respondit ei magister sancti Eligii se invenisse artificem qui regi faceret quidquid vellet. Et accipiens a rege auri magnam massam, tradidit sancto Eligio, qui ex eodem pondere fecit sellas duas pulcherrimas et deferens unam regi, alteram vero retinens penes se. Quam cum omnes mirarentur, rex eum copiose remunerat. Tunc Eligius alteram protulit et regi præsentavit, dicens quod de residuo auri alteram fecisset et rex amplius stupefactus quæsivit ab eo quomodo ex eodem pondere ambas facere potuisset. Bene, inquit, ex gratia Dei. Et excrevit fama ejus in curia regis » (*Leg. aur.*, édit. Graesse, p. 952).

2. Le miracle est attribué ici à l'orfèvre, tandis que les *Fleurs des vies des saints* (Lyon, 1720, p. 426) le reportent

et distribue de l'argent aux pauvres [1]. 3. Évêque, il délivre des prisonniers [2]. 4. Il fait sortir les démons du corps d'une possédée [3]. 5. Mort, il est exposé : la reine vient le vénérer [4]. 6. La foule accourt à son tombeau et y pose des linges qui procureront la santé.

La gravure est du genre de celles que distribuent les confréries, aux fêtes patronales. De format in-folio, elle est signée : *Conradus Giaquintus inv. et del...*, *Paulus Pilaja sculp.* La lettre donne sa raison d'être et sa date d'exécution : *S. Eligius, Episcopus Nojonen., Aurificum et Argentariorum protector. Antonius Pilaja cons. pro sua devotione. A. D. 1731.* Les frais en ont été faits par Antoine Pilaia, consul de l'université des orfèvres [1]. Saint Éloi est assis au ciel sur les nuages. Il porte la mitre, la crosse, l'aube, l'étole, le cordon, la croix pectorale et la chape. Un ange tient près de lui un cadre ovale, qu'il montre de l'index de la main gauche et où Jésus fait un miracle. Sur une table, couverte d'un tapis, sont posées des pièces d'orfèvrerie : surtout, aiguière, bassin, plat dans lequel est un collier de perles, navette, encensoir fumant. Au-dessus et indiquant des vases du doigt, un angelot tient une rose, dont la signification m'échappe.

à l'évêque : « Passant sur le pont de Paris, un homme aveugle l'importuna de faire le signe de la croix sur ses yeux : il lui demanda s'il ne savait pas le faire lui-même et qu'il lui apprendrait. L'aveugle continuant ses importunités, saint Éloy fit ce qu'il désirait et la vue lui fut incontinent rendue. »

1. « Sa maison n'étoit reconnue que par le grand nombre de pauvres qui l'assiégeoit... Quand il n'avoit pas de quoi donner, il vendoit ses meubles et ses riches habits » (*Ibid.*, p. 425).

2. « Il délivroit les prisonniers... Pour une fois, il paya la rançon de cent prisonniers..... Il passoit une fois à Bourges pour aller à Limoges et désira de voir les prisonniers pour leur donner quelque consolation : ce que les juges lui ayant refusé, il ne les délivra pas pour lors ; mais, en revenant de Limoges, il s'approcha des prisons et les ouvrit par sa seule présence. Les prisonniers étant poursuivis des sergens, s'enfuirent vers l'église de Saint-Sulpice, laquelle s'ouvrit aussitôt par les mérites du même saint Éloy et de la sorte ils furent délivrés » (*Ibid.*, p. 425-426).

3. Il n'est pas question de la possession d'une jeune fille en particulier dans le trait suivant, qui la rend très vraisemblable, puisqu'il s'agit de danse. « Certains villageois insolens et sans respect méprisèrent la défense qu'il leur avait faite de danser le jour de saint Pierre. Mais il y en eut qui souffrirent la peine des autres et furent possédés ; toutesfois le saint prélat, touché de pitié, les délivra et par l'aspersion de l'eau bénite, il les excita à la pénitence » (*Ibid.*, p. 427).

4. « Toute la France pleura cette perte, entre les autres la très sainte reine Bathilde, laquelle alla promptement à Noyon avec ses trois enfans, afin d'emporter le corps au monastère de Chelles qu'elle avait fait bâtir ; mais comme l'on s'éforçoit de l'enlever, il devint si pesant que la reine fut obligée de le laisser au lieu qu'il avait choisi et voulut qu'il demeurât à Noyon, où il fut enterré en de grandes pompes et avec magnificence. Mais si la royale abbaye de Chelles n'a pu obtenir le corps entier de saint Eloy, selon le désir de la reine, du moins en retient-elle le sacré chef, richessement enchâssé en un beau reliquaire » (*Ibid.*, p. 427).

X.

Saint Éloi, patron primaire et principal de la corporation des orfèvres, est en même temps titulaire de son église. Saint Andronic, au contraire, n'est que patron secondaire et titulaire de l'oratoire annexé à l'église. Il y a donc lieu de consacrer ici quelques lignes à celui-ci, afin de faire connaître son culte à Rome et surtout son iconographie, oubliée par le P. Cahier, qui, dans ses *Caractéristiques des Saints*, n'a sur lui à propos des patrons, que ces deux mots qui se contre-disent : « Andronic : Les orfèvres en Italie » (p. 607). « Orfèvres, saint

1. A Saint-Éloi des *Ferrari*, j'ai copié, dans la sacristie, cette inscription qui atteste que l'ancienne gravure fut renouvelée en 1850, aux frais de la congrégation secrète, d'après le tableau du maître-autel. La dépense monta à quarante-huit écus (256 fr. 80).

L'ANNO 1850
LI FRATELLI DELLA CONGREGA^ne SEG^ta FECERO A PROPRIE SPESE IL RAME RAPPRESENTANTE S. ELIGIO COME ESISTE NELL'ALTARE MAGGIORE E FURONO PAGATI
PER L'INCISIONE SC. 48 E LA LASTRA LA DONO IL FR PIETRO PAOLO FERRARESI

Andronic et sainte Barbe, dans les États Romains » (p. 660). Je restreins davantage encore le patronage, car je le limite à Rome et je fais observer que sainte Barbe n'est pas la compagne de saint Andronic, mais bien sainte Athanasie sa femme.

La fête des deux époux est fixée par le *Martyrologe Romain* au 9 octobre ([1]).

Elle est actuellement assez négligée, mais Piazza, au siècle dernier, écrivait : « La festa di questi due santi conjugati artefici,... si fa alla chiesa di S. Eligio in strada Giulia solenne, con cristiana magnificenza in onore de' loro santi tutelari argentieri da lavoranti di questa civile et ingegnosa professione » (*Emerologio*, p. 627).

Le patronage est motivé par la profession, car saint Andronic fut argentier à Antioche : « I santi coniugati Andronico et Atanasia, Antiocheni, di professione argentieri » ([2]).

Leur vie a été publiée, en 1792, aux frais du collège, dans une rarissime plaquettte, dont je possède un exemplaire et qui est intitulée : *Compendio della vita de' gloriosi santi Andronico ed Atanasia conjugi, della città d'Antiochia, protettori del collegio dei giovani giojellieri, orifici ed argentieri di Roma, dedicato ai medesimi santi ;* Roma, Pagliarini, 1792, in-12 de 22 pages. Le *Reimprimatur*, placé en tête, indique une réimpression : je ne connais pas la date du livret antérieur ([3]).

Saint Andronic, titulaire de l'oratoire où se réunissent les *jeunes joailliers, orfèvres* et *argentiers*, c'est-à-dire les apprentis et *valets*, comme on disait autrefois, a sous son vocable l'autel de cet oratoire ; le retable est orné d'une bonne toile du XVIIe siècle, où l'on voit la mort de Sainte-Athanasie ([1]). Une autre toile, de même style et époque, figure sainte Athanasie, consolée par saint Julien ([2]), qui lui montre ses deux fils allant au ciel ([3]).

Ces tableaux ne suffisant pas à la dévotion des confrères, une série de six autres fut spécialement dédiée à la vie des patrons. Ce sont des toiles médiocres, mais qui ont l'avantage d'expliquer le sujet par des inscriptions en italien, pour les rendre plus populaires auprès de ceux qui ne connaissent pas le latin.

1. Saint Andronic, à la mort de ses fils, dit, comme Job : Seigneur, vous me les aviez donnés, vous me les enlevez, que votre saint nom soit béni.

1. « Jerosolymis, sanctorum Andronici et Athanasiæ, ejus conjugis. »

2. « Vers l'an de notre salut 380, sous l'empire de Théodose le Grand, demeurait à Antioche un jeune homme appelé Andronic, argentier de son état..... Il épousa une jeune fille, nommée Athanasie, fille de l'argentier son maître, dont il prit la boutique » (*Compendio*, p. 7).

3. « Voici tout ce que j'ai pu recueillir sur ces âmes glorieuses dans Métaphraste, Surius et Lipoman » (*Compendio*, p. 21).

1. « Andronic courut en hâte à Saint-Mennas pour rejoindre le P. Daniel et lui annoncer que le P. Athanase était près de mourir ». Athanase était le nom pris par sainte Athanasie, que, dans le monastère, on croyait un homme. Daniel la réconfortait. Il lui dit : « Je vous prie, ô mon Père, quand je serai mort, de prendre sous ma tête un petit écrit ; lisez-le, et, si cela vous agrée, donnez-le à Andronic..... En lisant l'écrit, Andronic découvrit que c'était Athanasie qui venait d'expirer » (p. 18-19).

2. « Athanasie étant rentrée dans sa maison, trouva ses fils qui se plaignaient beaucoup, elle les mit au lit... A son retour, Andronic, connaissant la maladie de ses enfants, qui avaient la fièvre, alla aussitôt à l'église de Saint-Julien, hors la ville, pour adresser à Dieu ses supplications. Il y resta en prière jusqu'à l'heure de sexte. En rentrant, il entendit de grands cris dans sa maison et trouva ses enfants morts... Alors il se renferma dans son oratoire et prosterné à terre, il gémit, s'écriant comme Job : Je suis entré nu sur cette terre, nu j'en sortirai. Le Seigneur me les a donnés, le Seigneur me les a enlevés, qu'il soit fait comme il lui plaît, que le nom du Seigneur soit toujours béni..... La sépulture leur fut donnée dans la dite église de Saint-Julien, où étaient ensevelis les ancêtres d'Andronic...Athanasie, ne voulant pas quitter ses chers enfants, demeura seule dans l'église et elle pleura tellement qu'elle finit par s'endormir. Il était minuit quand lui apparut le martyr saint Julien, en costume de moine » (p. 10-11).

3. « Andronic eut de sa femme deux enfants : il donna à l'un le nom de Jean et à l'autre celui de Marie » (p. 8).

TROVA ANDREONICO (1) I FIGLI MORTI
E CON VOLTO ILARE PROFERISCE LE
PAROLE DI GIOBBE

2. Sainte Athanasie est venue pleurer sur la tombe de ses enfants : elle s'y endort et, pendant son sommeil, saint Julien lui apparaît et la console.

PIANGENDO ATANASIA SVLLA TOMBA DE
FIGLI S'ADDORMENTA E GL'APPARISCE S. GIVLIANO E LA CONSOLA

3. Saint Andronic distribue aux pauvres les deux tiers de ses biens (2).

ANDREONICO DISPENSA AI POVERI
DVE PARTI DELLE SVE SOSTANZE

4. Sainte Athanasie quitte son père pour se consacrer à Dieu avec son époux (3).

ATANASIA SI DIVIDE DAL PADRE
PER CONSAGRARSI A DIO CON ANDREONI
CO SVO CONSORTE

5 (4). Ste Athanasie, pèlerine aux Lieux-Saints, voyage avec saint Andronic, pèlerin également, mais qui ne la reconnaît pas (1).

ATANASIA VIAGGIANDO S'INCONTRA
CO ANDREONICO E NON CONOSCIVTA L'ACCOMPAGNA

6. Les deux saints se mettent sous la direction de l'abbé Daniel (2).

I SANTI SI PONGONO SOTTO LA
DIREZZIONE DEL SANTO ABBATE
DANIELE

Saint Andronic porte, en conséquence, la coule blanche des moines, qui reste ainsi sa seule caractéristique. On pourrait y adjoindre, au besoin, ces cinq autres : *sainte Athanasie*, comme compagne ; ses *enfants morts*, qui décident de sa vocation religieuse ; l'*apparition de saint Julien*, en qualité de consolateur ; le *costume de pèlerin*, pour indiquer le voyage de Terre-Sainte ; des *vases* et autres pièces d'orfèvrerie, en raison de la profession.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. Le latin orthographie *Andronicus*, l'italien *Andronico* et le français *Andronic*. La forme *Andreonico* n'est donc pas usuelle.

2. Ce tableau n'est peut-être pas à sa place et devrait se classer le premier. « Avec l'assentiment de son épouse, Andronic faisait trois parts de ses revenus : une pour le soulagement des pauvres, une autre pour l'entretien des moines, la troisième pour sa maison et boutique » (p. 8).

3. « Athanasie dit à Andronic : Je te prie que tu me laisses entrer dans un monastère, afin que j'y pleure mes péchés... Andronic ayant, lui aussi, semblable désir de se consacrer à Dieu dans un ermitage, alla trouver son beau-père et lui remit tous ses biens, lui exposant sa résolution de visiter les lieux saints avec sa femme et le priant en même temps que s'ils mouraient avant leur retour, il en donnât une part pour fonder un hôpital et l'autre pour établir un monastère de moines » (p. 13).

4. Il y a ici interversion, car le sixième tableau devrait passer avant, la profession monastique ayant précédé le voyage à Jérusalem.

« Ils (les époux) vinrent au monastère de Saint-Mennas à Alexandrie... Andronic étant retourné près du saint abbé (Daniel), revêtit l'habit monastique. Il resta douze ans sous sa conduite, alors il eut le désir de visiter de nouveau les lieux saints » (p. 16).

1. « Andronic traversait l'Égypte : fatigué par une chaleur excessive, il se reposait près du chemin, quand, par la disposition de Dieu, il rencontra, en habit d'homme, Athanasie, qui avait eu aussi le désir de visiter les saints lieux et qui s'y rendait avec l'autorisation de ses supérieurs. Elle reconnut son mari, mais sans le lui faire comprendre, n'étant pas reconnue de lui, à cause des austérités et souffrances qui l'avaient changée. Ils se saluèrent courtoisement, se racontèrent le but de leur voyage et se mirent d'accord pour le continuer ensemble, mais en silence. Après avoir visité les saints lieux, ils revinrent à Alexandrie. Athanasie pria Andronic de le recevoir dans sa cellule », ce qu'accorda « son directeur Daniel » (p. 16-17).

2. « Arrivé à Sceti, Andronico obtint d'avoir un entretien avec l'abbé Daniel, célèbre dans cette solitude. Il lui exposa son état et son désir de se faire moine. Daniel persuada à Andronic de faire venir là Athanasie. Celui-ci l'amena à Sceti et la mit sous la direction du saint vieillard, qui lui enseigna la voie de la perfection par de salutaires conseils, puis il l'envoya avec des lettres de recommandation en Thébaïde, afin qu'elle pût servir Dieu dans le monastère des femmes dites *Thébanaciotes* » (p. 15-16).

Excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, dans le Nord de l'Allemagne. (4e article.) (V. 2me livr. 1889, p. 209.)

Hildesheim.

LES monuments d'Hildesheim sont peut-être moins inconnus des archéologues étrangers à l'Allemagne que ceux des autres villes que nous venions de parcourir. Mais les artistes et les savants n'y portent guère leurs pas et pourtant tous ceux qui étudient avec un intérêt particulier les arts du moyen âge devraient consacrer quelques jours à cette station importante. La ville, d'origine ancienne, a conservé des monuments plus ou moins importants des époques de floraison de son histoire. Elle doit sa fondation à un fils de Charlemagne, à Louis le Débonnaire, dont le nom se trouve mêlé aux souvenirs des légendes qui ont cours dans le pays, comme aux faits bien établis de son histoire.

Dès l'an 814, Hildesheim devint le siège d'un évêché. Le premier évêque fut Gunthar, décédé en 835. Il était venu de Reims où il avait été chanoine. C'est de Reims aussi que vinrent les évêques qui lui succédèrent, jusqu'à ce que les abbayes de Fulde et de Corbie fussent capables de former une pépinière de prêtres assez instruits et assez intelligents pour gouverner un diocèse. C'est à ses successeurs que la ville doit son accroissement rapide et le lustre que la culture des arts répandit sur elle. Aussi, la figure qui domine dans ses annales n'est pas celle d'un paladin tout bardé de fer, tenant toujours le glaive à la main, comme Henri le Lion. Ici, nous voyons en haut relief, un saint: Bernward, grand bâtisseur d'églises, artiste, homme savant, et au besoin, homme d'État qui eut l'empereur Othon III pour disciple. Ce que saint Éloi de Chatelac, évêque de Noyon, fut au VIIe siècle pour la France, saint Bernward le fut au Xe pour l'Allemagne.

Nous devons la biographie de saint Éloi à la plume de saint Ouen, son disciple et son ami, tandis que le récit de la vie de Bernward nous a été transmis par Dankmar, son maître. Saint Bernward gouverna l'évêché d'Hildesheim de 993 à l'an 1022. Tout en fortifiant la ville et en étendant son action, non seulement sur l'administration de son diocèse, mais encore sur tous les domaines des sciences et des arts, il aimait à se livrer aux travaux de la fonte des métaux et de l'orfèvrerie, et il y fonda une école, animée encore après lui, pour ainsi dire, de son esprit. Aussi le nom de Bernward est-il prononcé constamment dans la visite des monuments de la ville. C'est grâce à lui, à saint Godehard et aux évêques Bernhard et Adeloz, ses successeurs, que Hildesheim devint dans la période romane un des foyers de l'Allemagne où les beaux-arts se développèrent de la manière la plus brillante ; les églises construites par ces évêques exercèrent une influence sensible sur l'architecture en Saxe.

Lorsqu'on parcourt les rues d'Hildesheim, les monuments semblent raconter son histoire ; on peut reconnaître pour ainsi dire les étapes de son développement successif. De la hauteur où domine la cathédrale au milieu d'un grand espace qui sans doute était fortifié autrefois, la ville est descendue vers la petite rivière de l'Innerste, qui, du Midi au Septentrion, en contourne l'ancienne enceinte ; boulevards transformés aujourd'hui en promenades fleuries et ombreuses, allées plantées de platanes et bordées de jardinets où de magnifiques rosiers en fleurs et des touffes de clématites bleues, réjouissent le passant de leur floraison multicolore. Mais la ville n'est pas descendue ainsi d'un bond du point culminant où elle avait établi sa première assise. De puissantes abbayes vinrent, comme des forts détachés, prendre possession des collines les plus rapprochées de la rivière pour les couvrir de leurs églises, de leurs vastes corps de bâtiments cloîtrés, mais défendus par des tours et des murs créneiés, car il ne suffisait pas de chercher la paix de l'âme à l'intérieur du moûtier, il fallait encore pouvoir la défendre à l'extérieur contre les incursions et les déprédations des Slaves et des Normands redoutables qui remontant l'Elbe et le Weser, renouvelaient leurs déprédations, toutes les fois qu'ils

croyaient pouvoir les tenter d'une manière victorieuse. L'abbaye de Saint-Michel prit possession d'une élévation assez escarpée située au Nord de la ville; celle de Saint-Godehard alla s'établir au Sud. L'une et l'autre furent fondées au XIe siècle. D'autres monastères se groupèrent bientôt autour de ceux-ci. Chose digne d'être notée et qui prouve l'antiquité des rapports entre les Flandres et tout le Nord de l'Allemagne, en 1196, une colonie de Flamands vint s'établir sous le patronage de l'abbaye Saint-Maurice et la protection de l'évêque. Mais l'activité de ces hommes durs au travail, leur aptitude à toutes sortes d'industries, excita la haine des habitants d'Hildesheim. Vers la fin du XIIIe siècle on leur défendit le commerce en détail du drap, et, dans la nuit de Noël de l'année 1332, à l'occasion d'une émeute contre leur évêque, ceux d'Hildesheim détruisirent complètement le bourg flamand ; à partir de cette époque, il n'est plus question dans l'histoire locale de cette colonie étrangère.

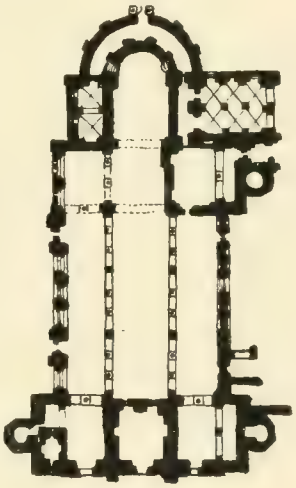
Aujourd'hui Hildesheim est une ville pittoresque et riante, antique sans paraître trop déchue et qui a parfaitement conscience de ses trésors archéologiques, de l'aspect original de ses maisons et de ses rues tortueuses. Si elle a fleuri particulièrement du commencement du XIe à la fin du XIIe siècle, il suffit de parcourir la ville pour se convaincre que longtemps après cette période de splendeur, le goût des arts s'est conservé chez ses habitants, et qu'un heureux esprit de conservation s'y est maintenu jusqu'à nos jours. Des rues entières sont bordées de façades du XVe, du XVIe et du XVIIe siècle ; toutes ont conservé leur style primitif, leur aspect pittoresque, leurs étages surplombants historiés de sculptures, de devises et de peintures. L'administration urbaine, loin de soumettre ces rues à l'impitoyable cordeau communal, auquel on doit tant de destructions regrettables, encourage l'esprit de conservation, allouant de larges subventions aux propriétaires qui ne sont pas dans une situation assez aisée pour entretenir ou réparer leurs façades regardées comme l'ornement de la ville. Un grand nombre de celles-ci ont été l'objet de restaurations intelligentes et consciencieuses depuis un quart de siècle (1).

1. V. *Die alten Holzhauser in Hildesheim u. ihre Wiederherstellung. Zeitschrift fur Christliche Kunst I Jahrg*, p. 65.

Mais il est temps de convier le lecteur à examiner avec nous quelques monuments ; commençons par celui qui, le premier, se présente sur notre route.

Saint-Michel.

NOUS avons dit que, souvent nous retrouverions sur notre route les souvenirs et les œuvres de saint Bernward. C'est cet évêque qui, ayant fondé en 995 l'abbaye bénédictine de Saint-Michel, posa l'an 1001 les fondations de l'église conservée jusqu'à nos jours. Toutefois, il est à peine nécessaire de le dire, elle a subi l'outrage des siècles et dans plusieurs parties du monument la forme primitive a été sensiblement altérée.



Saint-Michel est une église basilicale à trois nefs, couverte d'un plafond en bois, réalisant, dans de larges proportions, le type de la basilique romane, du XIe au XIIe siècle telle que nous l'avons vue moins complètement et sur une échelle plus petite, dans un assez grand nombre d'églises à Magdebourg, Halberstadt et Quedlinbourg. La grande nef est séparée des bas-côtés par de robustes piliers carrés alternant avec deux colonnes cylindriques ; les piliers, au lieu de chapiteaux, sont couronnés par une sorte de corniche saillante composée de quelques moulures fort simples; les colonnes surmontées au contraire de chapiteaux magnifiquement fouillés, présentent un décor aussi riche que varié, surmonté par un tailloir dont la saillie considérable va pour ainsi dire

au devant de la retombée des arcs, apparaissant, comme dans l'architecture lombarde, presque comme un second chapiteau. Dans sa disposition originale, Saint-Michel était un édifice très imposant ; il y avait deux chœurs, l'un à l'Orient, l'autre à l'Occident, précédés de transepts, flanqués chacun de deux tours ; deux autres tours s'élevaient à l'intersection des transepts et de la nef, de sorte que l'ensemble présentait une silhouette de lignes très variée, dominée par un groupe de six tours. Le chœur occidental s'élève sur une crypte dit « *Bernwardsgruft* » parce que là le corps de saint Bernward a reposé avant sa canonisation et que l'on y vénère encore son tombeau.

De toute l'ancienne construction il n'existe plus que le noyau, c'est-à-dire la crypte, les colonnes les plus rapprochées de la croisée orientale, les tribunes qui se trouvent du même côté et les tours qui flanquent le transept. On reconnaît les colonnes de la construction de Bernward à la simplicité des chapiteaux cubiques et à leur base attique. Deux de ces colonnes portent sur l'architrave des monogrammes qui sont, à ce que l'on assure, ceux des saints dont on aurait renfermé les reliques dans les chapiteaux. La crypte fut consacrée, en 1015, l'église seulement en 1022. Le saint fondateur présida à cette cérémonie ; on travailla jusqu'en 1033, époque à laquelle l'évêque Godehard fit la consécration de l'église achevée.

Après le milieu du XIIe siècle un incendie dévora bonne partie de l'église et notamment presque toute la grande nef. La réparation de ce désastre nécessita des travaux de restauration importants qui se firent sous la direction de l'abbé Théodoric (✠ 1205), un *magister artium*. La réfection complète de la nef centrale se fit par ses soins ; les piliers et surtout les chapiteaux des colonnes furent décorés de sculptures d'un style énergique et pur dont il serait difficile de trouver des exemples plus remarquables. Les absides des chœurs furent élargies sur un plan dont le chœur occidental montre encore la configuration. C'est à cette même époque que le plafond en bois fut décoré de peintures à la cire que l'on peut citer au point de vue de sa conservation comme un exemple unique en Allemagne. Ces travaux étaient achevés en 1186 ; le 29 septembre de la même année, l'évêque Adelog procéda à une nouvelle consécration de la basilique reconstruite.

Une seconde restauration fut entreprise en 1259; cette fois, les nefs latérales menaçaient ruine. Naturellement, on suivit le style régnant à cette époque; le travail se fit en style gothique, mais celui-ci ne pouvait se développer conformément à son caractère, la nef centrale demeurant debout et arrêtant ainsi l'élévation que pouvaient atteindre les bas-côtés. L'église ayant eu considérablement à souffrir pendant la guerre de trente ans qui exerça ses ravages dans ces régions, de nouveaux remaniements devinrent nécessaires.

Il fallut démolir le chœur oriental ainsi que les deux tours qui le flanquaient, et le transept occidental ; on bâtit en 1677 la tour au-dessus de la croisée orientale. Depuis 1543, l'église servait au culte protestant; celui-ci ayant également cessé, la basilique ne fut plus affectée qu'à des usages profanes jusqu'en 1854 (1). Alors commença une restauration aussi complète que le permettaient les ressources dont on pouvait disposer; en 1857 l'église a été rendue au culte paroissial protestant. La crypte seule fut conservée au culte catholique.

L'abbaye de Saint-Michel, objet des prédilections de saint Bernward, dès sa fondation, était très richement dotée d'œuvres d'art, de manuscrits et de vases précieux, détruits pour la plupart, mais dont une partie cependant est conservée dans le trésor de la cathédrale et dans d'autres églises de la ville. C'est dans cette abbatiale que se dressait le crucifix en bronze, élevé sur la colonne que nous retrouverons sur la place devant le Dom. Ce travail en fonte de grande dimension, sortait de l'atelier de saint Bernward. Tout ce que l'église offre encore de décor plastique ou pictural date de la restauration de l'abbé Théodoric. Une balustrade qui, du côté Ouest, sépare la croisée du transept Nord, est particulièrement remarquable par ses hauts reliefs en stuc, genre de travail particulier à ces régions, dont nous avons rencontré un bel exemple à l'église Sainte-

1. Usages très profanes en effet ; à cette époque on a établi dans la basilique pour les fous hospitalisés dans les bâtiments de l'abbaye, un jeu de quilles; quand les joueurs étaient en belle humeur, les nefs leur servaient de salle de danse.

Marie d'Halberstadt. A Saint-Michel on retrouve au milieu d'une arcature richement décorée, la sainte Vierge assise, ayant à chaque côté un apôtre et deux saints religieux, saint Godehard et saint Bernward, tenant chacun le modèle d'une église.

Les peintures du plafond, contemporaines de ces hauts reliefs ne sont pas moins remarquables. Dans la donnée principale elles représentent l'arbre de Jessé, la généalogie du Christ selon la chair. Cette vaste composition est divisée en huit compartiments principaux, accompagnés de frises où, dans une série de médaillons reliés par des rinceaux d'une végétation conventionnelle, sont représentés les prophètes, les apôtres, les fleuves du Paradis, les évangélistes, etc. Ces peintures sont d'un bel effet décoratif, les couleurs franchement juxta-posées formant une harmonie agréable à l'œil, rappellent celles des miniatures des manuscrits du XIIe siècle. Elles ont été retouchées il y a une quarantaine d'années avec assez de discrétion pour que la restauration ne soit pas trop sensible. L'artiste chargé de ce travail a été moins heureux dans la peinture représentant saint Michel et dans les compositions du plafond du chœur, inventées par lui.

Dans la nef méridionale on remarque au-dessus des chapiteaux, huit figures de femmes en haut-relief, tenant des phylactères ; elles sont voilées et nimbées et représentent les huit béatitudes, les textes du sermon sur la montagne ayant été trouvés sur les banderoles qu'elles tiennent à la main ; thème iconographique assez rare à cette place pour qu'il y ait lieu de le noter.

La crypte où reposait le corps de Bernward n'est plus en communication avec l'église. Pour s'y rendre il faut faire un long circuit en sortant de la basilique; cette partie du monument étant restée, comme nous l'avons dit, à l'usage du culte catholique. Malheureusement la crypte aussi a perdu sa disposition primitive. Elle a été agrandie au XVIIe siècle par une sorte d'ambulatoire qui s'étend autour des piliers. Le plafond de la crypte est soutenu actuellement par 10 piliers et 8 colonnes. A peu près au centre, devant l'autel, où l'on célèbre la saint Sacrifice pour les pauvres aliénés de l'hospice établi dans les habitations de l'ancienne abbaye, se trouve le tombeau de Bernward. L'évêque artiste a voulu sculpter de sa propre main le couvercle du sarcophage en pierre qui devait garder son corps en attendant la résurrection, de même qu'il en composa l'inscription (1). Le décor du couvercle était resté caché depuis le XIIIe siècle, époque où, après la translation des reliques qui eut lieu en 1195, on plaça sur le sarcophage l'effigie du saint qui se trouve encore actuellement dans la crypte. On le découvrit lors de la restauration de l'église. Le décor du couvercle, très simple, est entièrement dans le goût du XIe siècle; il se compose d'une croix au centre de laquelle un médaillon sert de cadre à un Agneau de Dieu ; dans quatre autres médaillons sont gravés plutôt que sculptés, les emblèmes des évangélistes.

Le sarcophage occupe encore sa place primitive dans une excavation assez profonde, au milieu de la crypte. Il en jaillit une eau limpide et mystérieuse qui semble sourdre de dessous le cercueil en pierre où reposèrent les ossements du saint, et dont les pèlerins font souvent usage pour combattre les maladies des yeux. Actuellement la statue de saint Bernward est placée en avant du sarcophage, sur une dalle portée par quatre colonnettes. C'est une belle figure grandement taillée dans la pierre. Bernward est représenté revêtu des ornements pontificaux, coiffé de la mitre, la tête d'un caractère juvénil est entourée du nimbe ; d'une main le gisant tient la crosse épiscopale et de l'autre le modèle de l'église Saint-Michel où l'on retrouve les deux absides et les six tours de la construction primitive.

Il reste peu de chose des constructions de l'abbaye offrant un intérêt archéologique, celle-ci ayant été entièrement renouvelée avant la suppression de la maison bénédictine ; un reste de cloître mérite d'être visité. Longtemps avant la restauration de l'église les vastes bâtiments qui l'entourent ont été affectés à un hospice d'aliénés, sort trop fréquent de nos anciens monastères! Lorsqu'on a chassé les moines qui les ont édifiés après avoir défriché autour d'eux un sol inculte, on a cru faire œuvre de progrès en donnant une autre destination à leurs constructions grandioses.

1. *Sepulchrum autem suum sancta sibi devotione ipse præparaverat et tale solitæ humilitatis epytaphyum superscripserat. Vita de Sancto Bernwardo, edit. Christ. Browero, p. 43.*

Elles ont été converties en casernes, en maisons de correction, en hospices d'aliénés. S'il reste encore à prouver que le progrès social a gagné tout ce que la foi, l'art et la culture intellectuelle ont perdu à ce genre de transformation, il demeure établi que là où « les petites maisons » étaient suffisantes autrefois, le progrès moderne exige d'énormes établissements. On m'a assuré que l'ancienne abbaye à laquelle des annexes ont été ajoutées, renferme huit cents aliénés, et possède une succursale aux environs de la ville. Il faut traverser une sorte d'officine de l'établissement pour voir les beaux cloîtres de style roman construits en même temps que l'église. Les chapiteaux des colonnes qui soutiennent les arceaux sont remarquablement fouillés; ils forment de beaux exemples de l'art décoratif du XIIe siècle. La porte des cloîtres donnant sur l'église a été murée; de l'autre côté ceux-ci donnent sur un préau très étendu ; à travers ses baies géminées on voit des groupes de femmes pâles et hébétées dont quelques-unes grimacent un sourire provocateur. On quitte avec une tristesse profonde ce genre de ruines qui ne relèvent pas seulement de l'archéologie.

Malgré les mutilations et les changements que nous avons signalés, l'église Saint-Michel et celle de Saint-Godehard, avec laquelle elle offre beaucoup d'analogie, aussi bien par l'ampleur des proportions que par les dispositions de l'ensemble, offrent les deux monuments les plus intéressants d'Hildesheim. Avant de nous rendre à Saint-Godehard, nous nous arrêtons à l'église Sainte-Madeleine, très insignifiante en elle-même,

Chandeliers de Saint-Bernward et calice du XVe siècle.

mais qui a recueilli différents objets du trésor de Saint-Michel auxquels il convient de s'arrêter.

Voici les objets les plus considérables de ce trésor: 1° Croix-reliquaire en or, ornée de camées antiques, de cristaux de roche et de cabochons précieux, travail de saint Bernward, exécuté en 994 pour y renfermer une particule de la vraie croix. Le décor ne se compose que de filigranes et de pierreries. Un petit crucifix en or qui y est attaché par une chaînette, contient probablement une relique. Monument très intéressant de l'orfèvrerie du Xe siècle, mais qui, malheureusement, a subi une restauration récente.

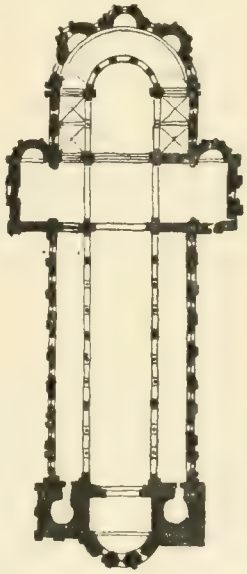
2° Deux chandeliers, connus sous le nom de « chandeliers de Saint-Bernward » aussi curieux par leur forme, par le métal encore inconnu qui a servi à les façonner, que par leur histoire. L'ensemble de la forme est élégant ; le décor composé d'un fouillis de végétation, de figurines d'hommes, d'animaux et de monstres de toute sorte est la création d'une imagination exubérante. Ces chandeliers portent une inscription dont le texte, commencé au haut de la bobêche se poursuit sur le pied. Elle est ainsi conçue : *Bernwardus presul candelabrum hoc puerum suum primo hujus artis flore non auro, non argento, et tamen, ut cernis, conflare jubebat.* Ce qui peut se traduire ainsi : L'évêque Bernward fit fondre ce chandelier par son élève, dans le premier épanouissement de cet art ; il n'est ni en or, ni en argent, mais tel que tu le vois. D'après l'analyse chimique qui a été faite, la matière de ce métal serait un composé d'argent, d'or allié à un peu de fer. Pour mettre l'analyse d'accord avec le texte, on suppose que Bernward se serait servi du minerai provenant des mines du Harz, sans en connaître lui-même le produit. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il attacha grand prix à ces chandeliers, car on les trouva dans son cercueil lorsqu'on éleva les ossements pour les enchâsser. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que ces luminaires, sortis de l'atelier de Bernward, fussent assimilés à ses reliques. Lorsque dans les processions solennelles, les religieux bénédictins de Saint-Michel portaient la châsse du saint fondateur de leur maison, elle était précédée par la croix que nous venons de décrire et les deux chandeliers. C'était justice; le corps du saint était précédé des travaux de l'artiste.

3° Deux candélabres romans, et 4° un grand chandelier gothique dont le pied est posé sur des lions. 5° Un calice orné d'émaux travaillé par un moine de l'abbaye vers 1500, ce qui semble établir que les traditions d'art inaugurées par Bernward, se sont transmises pendant des siècles ; un ostensoir, une châsse de saint Bernward en style de la Renaissance dégénéré etc.

Mais le temps est venu de nous acheminer vers l'église de Saint-Godehard.

En visitant les églises d'Hildesheim l'antiquaire a la satisfaction d'être presque toujours renseigné sur l'histoire de ces édifices.

Les chroniqueurs, généralement des religieux, ont eu soin de consigner dans leurs annales, les faits relatifs à la construction de ces sanctuaires. C'est l'évêque Bernhard qui a posé la première pierre de l'église Saint-Godehard, le 16 juin 1133, onze ans après la mort de saint Bernward son prédécesseur. On y travailla jusqu'en 1172. Saint-Godehard est une basilique à trois nefs, avec un transept, deux absides, l'un à l'Orient, l'autre à l'Occident, cette dernière flanquée de deux tours, une troisième tour sur la croisée, un ambulatoire autour du chœur oriental, terminé de son côté par trois absidioles qui donnent à cette partie de l'église un aspect extérieur tout particulier ; j'allais dire français.



Saint-Godehard.

Cette dernière disposition en effet est visiblement empruntée aux constructions contempo-

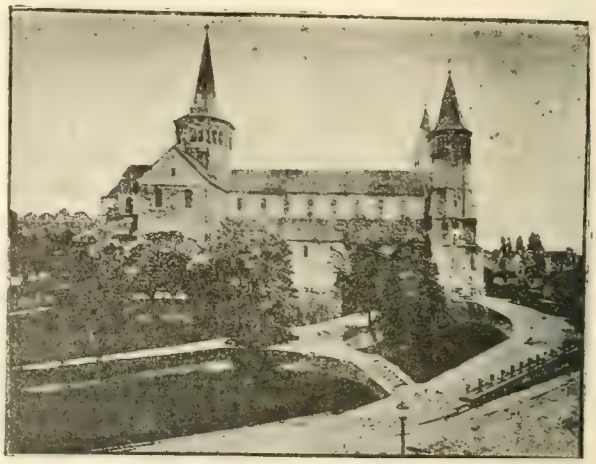
raines du Midi de la France. Elle s'explique par un voyage que Bernhard fit dans ces régions en 1131, deux ans avant de commencer cette importante bâtisse. L'ambulatoire est voûté, et la construction en berceau paraît être un des premiers essais tentés dans le Nord pour substituer la voûte aux plafonds dans ces sortes de basiliques, d'autant que les deux premières travées rectangulaires de l'ambulatoire, qui ne sont que le prolongement des bas-côtés sont couverts en voûtes d'arête. Les nefs sont couvertes de plafonds ; l'alternance de deux colonnes avec un pilier carré, — il y en a trois de ces derniers de chaque côté de la nef, — est une disposition souvent signalée, et qui forme un trait commun entre cette église, celle de Saint-Michel et la cathédrale.

La sculpture ornementale, surtout celle des chapiteaux, est remarquable ; la beauté de ces détails ajoute à l'impression de l'ensemble des nefs qui est grande.

L'église Saint-Godehard n'a conservé que de maigres restes de son ancien mobilier. Les stalles du chœur que l'abbé Lippold, décédé en 1473, fit faire, ne sont pas sans mérite, mais elles ont dû subir un travail de restauration qui a laissé peu de chose du travail primitif. On voit dans le transept des figures sculptées de la trabes, travail ordonné par le même abbé ; les statues de la sainte Vierge et de saint Jean seules sont originales. Le Christ paraît avoir été renouvelé au XVIIe siècle. Au-dessus de la porte d'entrée latérale, se trouve un tympan décoré d'un relief en stuc représentant le Christ bénissant, entre saint Godehard et saint Épiphane, les deux patrons de l'église. Ce travail plastique qui remonte au XIIe siècle est d'un beau caractère ; il est encadré dans un cintre mouluré et l'ensemble présente de nombreuses traces d'ancienne polychromie.

L'église entière a été soumise à une restauration commencée en 1848 et terminée en 1863. Ce travail paraît avoir été fait avec conscience. Les restes de peintures qui se trouvaient sur les chapiteaux et à d'autres places ont porté l'architecte à faire peindre l'intérieur de l'église par J. Welter de Cologne qui, notamment dans le chœur, s'est assez bien tiré de sa tâche.

Pour juger avec équité ces sortes de travaux il convient de se rappeler que la démolition de l'église Saint-Godehard était chose décidée. C'est aux efforts du sénateur Roemer que l'on doit la conservation de cette basilique et de beaucoup d'autres monuments intéressants d'Hildesheim, à une époque où il était à peu près seul à veiller sur leur conservation.



Vue de Saint-Godehard.

Il reste peu de chose des cloîtres et des bâtiments de l'ancienne abbaye. Les bureaux d'une justice de paix sont établis dans ce qui subsiste de ces derniers. Les anciens cloîtres, notablement en contre-bas du sol, ont été divisés par des murs pour en former des caves ; cependant dans l'une d'elles on a réuni des chapiteaux, des bases et des fûts d'un travail élégant appartenant au XIIe siècle. Du côté méridional on a une jolie vue sur l'église qui, isolée d'autres constructions élevées sur une colline entre de grands tilleuls qui la masquent en partie, a conservé quelque chose de son aspect claustral primitif.

Presque toutes les églises catholiques de la ville ont su garder quelque chose de leur trésor. Saint-Godehard heureusement, ne fait pas exception ; elle possède encore les objets suivants :

1. Un très curieux ciboire en noix de coco avec une monture en argent, connue sous le nom de *Pyxis S. Godehardi*. L'intérieur entièrement garni d'une feuille d'argent est décoré au centre d'un médaillon avec le Christ bénissant.

2. Un crucifix roman avec quatre émaux aux croisillons ; ces émaux dans un très bel état de conservation représentent sur fond bleu, à droite le Christ et saint Thomas, à gauche les disciples

d'Emmaüs, en bas le Christ aux limbes et en haut le Christ dans sa majesté.

3. Manuscrit du XIIe siècle, enrichi de nombreuses miniatures. Au commencement, calendrier avec les signes du Zodiaque, ensuite une série de miniatures à pleines pages représentant différentes scènes de la vie du Christ ; puis vient la vie de saint Alexis ; de nombreuses initiales, etc. Ce manuscrit provient du couvent de Lamspringe.

Crucifix du trésor de saint Godehard.

4. Riche ostensoir du XVe siècle.

5. Calice ministériel avec patène, donné par le fondateur de l'église, l'évêque Bernward. Il date par conséquent du milieu du XIe siècle. Forme romane, large coupe arrondie, pied évasé. La coupe est ornée de quatre médaillons représentant le Crucifiement, l'Annonciation, la Nativité et la Résurrection. Sur le pied on voit le même nombre de médaillons ; le tout très finement orné de ciselures, de filigranes et de cabochons.

La patène n'est pas moins richement décorée ; bordure de filigranes et de pierreries, au centre médaillon gravé montrant le Christ dans sa majesté (1).

La cathédrale (2).

POUR l'archéologue arrivant avec une idée préconçue de la grandeur et de la beauté de cette antique basilique, où il pourrait espérer de retrouver quelque chose du génie d'Hézilon, l'un des successeurs de saint Bernward, la première impression sera une déception assez cruelle. L'église n'a jamais été, ni d'une dimension importante ni d'une disposition particulièrement remarquable. Elle a beaucoup souffert, et comme la plupart des édifices aussi anciens, celui-ci a plus souffert de la sollicitude de ses amis que des lésions du temps ou des violences des ennemis. A l'intérieur, le siècle dernier y a répandu toutes les splendeurs de son stuc, de ses moulures plâtrées, de ses ornements rocailles, encadrant dans le haut de la nef centrale et du plafond des toiles peintes dans le style des imitateurs du Guerchin et de Maratte. A l'extérieur, surtout au pignon Ouest flanqué de ses deux tours, notre siècle y a mis les pauvretés de son prétendu savoir et de son inintelligence trop réelle. Les basses-nefs ont été rebâties au siècle dernier, et pour comble de malheur, on est actuellement en train de les barioler de couleurs à l'intérieur. Seules, la disposition des masses intérieures, quelques baies et quelques moulures, une tour dont le toit en dôme porte des traces de dorure, rappellent qu'un grand esprit a passé par là, et que sous bien des profanations, on peut découvrir encore les traces d'une grande époque.

Mais bientôt on est réconcilié avec le monument, car dès que l'on a dépassé le seuil du portail, on rencontre les travaux de saint Bernward. On les retrouvera dans la nef, dans le chœur, dans le trésor ; si bien que le nom du saint évêque et les œuvres de l'artiste, le charme de ses inspirations et le prestige de sa sainteté, ne quittent plus le visiteur.

Déjà nous avions vu au centre de la place qui se trouve devant la cathédrale, à l'ombre de grands tilleuls une colonne d'airain, érigée, comme nous l'avons dit, par Bernward en 1022 dans l'église Saint-Michel où, placée dans le chœur, elle servait de base à un Christ. Ce n'est aujourd'hui plus qu'un fragment,— reste mutilé pendant la Réforme,— du monument qui perdit alors son chapiteau ainsi que l'image du Rédempteur qui le surmontait. Le tout avait été jeté dans les décombres et la colonne fut même vendue en 1780; c'est seulement en 1813 qu'elle a été érigée à la place où elle se trouve maintenant. A la base on voit quatre figurines représentant les fleuves du Paradis. Sur le fût de la colonne se déroule une série de 28 scènes de la vie du Sauveur. Saint Bernward ayant été à Rome en 1001, il n'y a pas de doute que c'est la colonne Trajane qui lui aura inspiré la disposition générale de son travail.

A la cathédrale même, la première œuvre du saint artiste qui s'offre à la vue, sont deux énormes vantaux de la porte d'entrée, coulés d'une pièce. Chacun d'eux, divisé en huit zones superposées est historié d'autant de reliefs ; sur le premier vantail sont représentées la Création et la Chute de l'homme, et sur l'autre sa Rédemption. Dans le premier vantail il convient de lire les sujets tirés de l'Ancien Testament, du haut en bas. Ils commencent par la création de la femme et finissent par la mort d'Abel. Au second vantail, c'est l'ordre opposé qu'il faut suivre. La première scène qui se trouve au bas représente l'Annonciation, et la série d'épisodes de la vie du Christ s'achève en haut par sainte Madeleine aux pieds de JÉSUS ressuscité. Une inscription, que très probablement le successeur immédiat de Bernward y a fait graver, dit que c'est en 1015 que ces portes ont été fondues.

Après avoir examiné ces reliefs d'une énergie presque sauvage, où à côté de naïvetés étranges et de figures d'un style hiératique on discerne

1. V. *Études pratiques tirées du moyen âge en Europe*, par Thomas King. Bruges, Londres et Paris 1857, t. II. Cet ouvrage consacre 19 planches assez bien faites aux monuments d'Hildesheim. Le calice de saint Godehard y est donné avec tous ses détails.

2. Le livre le plus recommandable sur la cathédrale, son histoire et celle de son trésor est *Der Dom zu Hildesheim*, von Dr Johann Michael Kratz. Hildesheim Gerstenbersche Buchhandlung 1840. Les deux volumes dont se compose l'ouvrage qui n'a pas été achevé, sont pleins de recherches, faites dans les archives d'Hildesheim et ses anciens chroniqueurs. Il est à regretter que les gravures de ce livre soient en dessous du médiocre.

quelques réminiscences de l'antiquité classique, on se trouve en entrant dans la grande nef, en présence d'un autre monument appartenant à la même époque. C'est une couronne de lumière de près de sept mètres de diamètre, suspendue à la voûte du vaisseau.

Ce travail si remarquable encore dans l'état de mutilation dans lequel il est parvenu jusqu'à nous, a été commencé par saint Bernward et terminé par un de ses successeurs, le constructeur du dôme, l'évêque Hézilon. De même que plusieurs grandes couronnes de ce genre à peu près contemporaines, celle-ci représentait la Jérusalem céleste, ainsi que le font connaître les vers léonins qui y sont gravés, et les noms inscrits à la place occupée autrefois par les figures des Prophètes, des Apôtres et des Vertus. Ces statuettes avaient le tort d'être en argent ; la richesse de la matière causa leur perte, elles furent enlevées pendant les guerres de religion du XVIe siècle. Un orfèvre d'Hildesheim restaura cette couronne tant bien que mal en 1601 ; en 1735, elle courut de nouveau de bien grands dangers par l'ineptie du chapitre qui décida de la remplacer par un luminaire mieux en rapport avec le goût du jour ; mais le devis accompagnant les modèles que l'on avait demandés parut trop élevé ; le défaut de ressources empêcha la réalisation du projet (1).

On sait qu'autrefois la plupart des grandes églises romanes étaient éclairées par ces magnifiques couronnes dont l'effet, lorsqu'elles étaient garnies de leurs statuettes toutes scintillantes de dorures, et illuminées des cierges qui les garnissaient, devait être magique. En France, les couronnes de l'église de Toul et de l'abbaye Saint-Remi à Reims ; en Belgique, celle de la cathédrale de Saint-Lambert à Liége, en Allemagne celles de l'abbaye de Corbie étaient particulièrement renommées. On ne connaît plus que quatre anciennes couronnes de ce genre, — la cathédrale d'Hildesheim en possède deux. La belle couronne de lumière donnée par l'empereur Frédéric Barberousse à la chapelle d'Aix (2), et la couronne donnée par l'abbé Hertvig à l'ancienne abbatiale de Combourg en Souabe, sont les deux autres monuments de ce genre parvenus jusqu'à nous.

Au cours de notre voyage dans le Nord, nous avons vu un assez grand nombre de cuves baptismales en bronze, celle de la cathédrale d'Hildesheim est la plus belle que l'on connaisse. Il est à regretter que l'on n'ait guère de renseignements historiques sur ces fonts dont le travail porte l'empreinte du XIIIe siècle ; suivant une inscription qui y est gravée, ils ont été donnés par un chanoine du nom de Wilbernus. Ces fonts ont été trop souvent décrits et gravés pour qu'il y ait lieu de s'y arrêter. Remarquons seulement que l'artiste a mis un accent particulier sur le nombre de quatre qui se trouve répété de la base au sommet. Ainsi la cuve est soutenue par les quatre fleuves du Paradis. A ceux-ci répondent les quatre vertus cardinales, au-dessus desquelles sont représentés les quatre grands prophètes, mis en rapport avec les emblèmes des quatre Évangélistes. Dans le couvercle on voit trôner les quatre principaux rois de Judée. Ces différentes figures marquent les grandes divisions où l'artiste a placé des groupes historiques où l'eau sert en quelque façon d'élément principal à l'action : le passage de la Mer Rouge, le baptême du Christ etc. ; au centre on voit la sainte Vierge avec l'Enfant JÉSUS assise sur le trône, entre les deux saints protecteurs d'Hildesheim : Bernward et Godehard, — à ses pieds le donateur Wilbernus s'est fait représenter à genoux, implorant son intercession. Il tient un phylactère sur lequel on lit ✠ *Wibernus venie. spe. dat. laudique. Marie. Hoc. decus. Ecclesie. suscipe. Christe. Pie.*

Le jubé en pierre qui sépare l'église du chœur date de l'année 1546. On y trouve tout le luxe et toute la profusion ornementale qui caractérise la Renaissance allemande quoique la tradition assure qu'il soit l'œuvre d'artistes venus de l'Italie. Au centre de ce jubé, faisant corps avec sa construction, on a placé une chaire de vérité formant en quelque sorte retable à l'autel qui est établi entre deux escaliers conduisant au chœur. On ne saurait imaginer disposition plus confuse, compliquée encore de deux portes placées à côté des escaliers et qui donnent accès à la crypte.

1. *Der Dom zu Hildesheim v. D. Johann Michael Kratz*, tome II, p. 79.

2. *Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze v. D. Bock.* p. 115, et plus particulièrement du même auteur *Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa in Karolingischen Münster zu Aachen*, Leipzig 1863. voy. aussi *Mélanges d'archéologie par A. Martin*, Paris 1856.

Au devant de l'autel se trouve une colonne dite « *Irmensaeule* » ; le fût se compose de deux cylindres en marbre calcaire trouvés dans l'aqueduc romain qui amenait à Cologne les eaux de l'Eifel ; leur soudure est marquée par un anneau et le chapiteau de la colonne est surmonté d'une statuette de la sainte Vierge.

Les portes donnant accès au chœur sont fermées par de charmantes grilles en ferronnerie dont les rinceaux ajourés et les entrelacs dénotent un forgeron très habile. Le chœur, très encombré de bancs et de stalles, offrirait un assez médiocre intérêt, n'était l'ancienne couronne de lumière qui s'y trouve. Comme forme elle a de nombreux rapports avec la couronne de la grande nef, seulement le diamètre est plus petit de moitié. Ce travail est un don de l'évêque Acelin, seizième évêque d'Hildesheim (1044-1054). Elle était originairement historiée de 48 figurines encadrées dans les parois moulurées formant les douze tours qui divisent le cercle de la couronne; les niches étaient décorées de douze statuettes d'anges ; malheureusement cette seconde couronne de lumière a subi la même destinée que la première, c'est-à-dire qu'au mois d'août 1546, elle fut dépouillée de toutes ces statuettes à la suite des troubles causés par l'invasion du protestantisme. Les figures étaient coulées en bronze à la vérité, mais commes elles avaient été argentées, il est probable que les pillards ont cru avoir affaire à du métal précieux. Il existe une délibération du chapitre du 31 octobre 1718 établissant que ce travail a été restauré alors. Cette date suffit à faire connaître dans quel goût le travail de réparation a été fait. Aux deux côtés de l'autel majeur se trouvent deux châsses assez intéressantes : l'une renferme les ossements de saint Épiphane ; elle est du XIe siècle ; l'autre, celle de saint Godehard, est du XIIe siècle. Sur les longs-côtés de la fierte de saint Épiphane, l'artiste a représenté les vierges sages et les vierges folles, motif peu usité pour le décor des châsses. Elle est en argent doré ; la châsse de saint Godehard présente le décor beaucoup plus souvent répété des douze apôtres, représentés assis, sous une arcature.

Nous avons vu que plusieurs églises de la ville possèdent encore des trésors où l'on trouve des pièces d'orfèvrerie remarquables; il n'en est aucun toutefois qui ait l'importance de celui de la cathédrale. Si les reliquaires et les autres objets précieux dont se compose ce trésor, ne sont pas disposés dans un local bien éclairé, dans des montres où l'on peut les étudier à l'aise, la manière dont ils sont gardés est cependant plus convenable qu'à Halberstadt et à Quedlinbourg. Ajoutez à cela qu'un inventaire dressé avec soin et intelligence a été imprimé et se vend au touriste ; celui-ci peut également se procurer de bonnes photographies et même des moulages des objets les plus intéressants du trésor. Le petit catalogue qui est à la disposition de tous, les nombreuses publications qui ont fait connaître l'un ou l'autre objet de ce trésor nous permettent d'être bref, d'autant que s'il fallait aborder l'étude ne fût-ce que des principales pièces, il faudrait un espace dont nous ne pouvons disposer.

Le catalogue se compose de 83 N^os, mais comme plusieurs objets sont parfois inscrits sous un même N° le trésor est plus considérable que l'inventaire ne permet de le croire. On comprendra aisément que les reliques de saint Bernward y sont nombreuses, et comme il n'est guère possible de douter de leur authenticité, elles sont d'un haut intérêt. Il y a d'abord bonnes parties des livres liturgiques dont se servait le saint évêque. Deux évangéliaires, dont l'un extrêmement précieux compte 17 miniatures à pleines pages, des lettrines et d'autres ornements ; ce qui lui donne d'ailleurs une valeur particulière, ce sont quatre vers hexamètres autographes de la main de Bernward ; la reliure est également du temps ; elle est enrichie à l'ais antérieur par une plaque d'ivoire représentant le Christ accompagné de la sainte Vierge et de saint Jean. Le second évangéliaire plus simple a une reliure également ornée d'un ivoire représentant la crucifixion. Il y a ensuite la bible de Bernward ; son missel calligraphié par Guntbold, diacre du saint ; son *Liber Mathematicalis*, traité de géométrie de Boétius, et que Bernward aurait fait copier d'un exemplaire que possédait son impérial élève Othon III. La cathédrale possède la chape du saint trouvée sur son corps lorsqu'on en fit la levée en 1193. C'est un magnifique tissu de soie verte qui paraît originaire de Bysance, le dessin qui s'y trouve représente l'arbre de vie entre deux

oiseaux affrontés, inscrits dans une ornementation dans laquelle on croit reconnaître des caractères arabes ; l'étoffe a naturellement perdu bonne partie de sa coloration et a beaucoup souffert par son séjour séculaire dans le tombeau; le bâton pastoral de Bernward, la crosse très simple en ivoire a été détachée de la hampe et enfermée dans une riche monture de la fin du XVe siècle ; une croix-reliquaire confectionnée par saint Bernward. Cette croix a été placée sur un pied au XIVe siècle, et malheureusement, elle a subi une restauration en 1825.

Après la révélation du corps du saint, la cathédrale conserva son chef et un de ses bras, tandis que les autres ossements échurent à l'abbaye de Saint-Michel. Un reliquaire pour le chef en argent doré fut fait au XIIIe siècle ; il en est fait mention au XIVe siècle à l'occasion des processions solennelles dont parlent les chroniqueurs.

Nous ne nous arrêterons pas au calice qui porte le nom du saint tout en étant évidemment un travail du XIVe siècle ; il est remarquable par l'énorme topaze qui en forme le nœud. Ce calice est fort connu par les publications de King (1).

Nous ne citerons que pour mémoire le buste-reliquaire renfermant le chef de saint Oswald, beau travail du XIIIe siècle qui a malheureusement subi des remaniements au XVe. Il est connu par le dessin que Viollet-le-Duc en a donné (2), et les trois flabella publiés par la *Revue de l'Art chrétien* (3).

Le trésor possède encore : une série de crosses épiscopales, dont la plus ancienne remonte au temps de saint Bernward ; le bâton pastoral de saint Godehard; une série de croix-reliquaires et de croix stationnales; plusieurs bustes-reliquaires; quelques reliquaires-monstrances ; des ivoires sculptés dont plusieurs semblent remonter au Xe siècle et sont de grand prix ; un certain nombre d'autels portatifs appartenant tous à la période romane ; plusieurs statuettes en ivoire ou en métal précieux depuis le XIVe jusqu'au XVIIIe siècle. Quelque riche que soit ce trésor, je n'ose m'y arrêter davantage. Le but de ces lignes est de faire connaître au lecteur où se trouvent les objets qui peuvent l'intéresser au point de vue de ses études particulières. Les détails dans lesquels nous pourrions entrer ne suffiraient pas à l'érudit poursuivant une recherche spéciale ; ils paraîtraient fatigants au lecteur qui ne demande à ces notes que des informations générales. Nous nous arrêterons cependant un instant devant un objet qui n'a pas une forme particulièrement remarquable au point de vue de l'art. C'est une petite boîte en argent d'une forme semi-circulaire, qui s'élève en cône sur un plan elliptique de 15 centimètres à peu près. La hauteur de l'objet est de 9 centimètres. Le décor est formé par quelques rinceaux pointillés et une inscription très oblitérée aujourd'hui dont le texte : CORPORA SANCTORVM IN PACE SEPVLTA SVNT... et qui a été complété au XVIIe siècle par les mots : ET VIVENT NOMINA EORVM IN ETERNVM. Un pied a été ajouté au XIVe siècle ; il donne un peu plus d'importance et un caractère plus artistique au reliquaire lorsque celui-ci est posé dessus.

Cette boîte qui, dans trois cylindres en cristal, contient quelques petites reliques de la sainte Vierge, et l'on ajoute de l'Enfant JÉSUS, est non seulement l'objet le plus ancien du trésor, mais il est regardé comme l'origine du transfert de l'évêché d'Elze et par conséquent de la cathédrale d'Hildesheim. Connu sous le nom de *Lipsanotheca mariana* il semble historiquement établi qu'il a appartenu à Louis le Débonnaire. De tout temps cette relique a été tenue en vénération extraordinaire. Dans les processions les plus solennelles, les évêques d'Hildesheim apparaissaient à cheval, portant le reliquaire sur la poitrine suspendu à un ruban de velours brodé d'argent et orné d'inscriptions pieuses. Il se rattache à cet objet une légende si caractéristique, que nous éprouverions quelque regret à en priver le lecteur ; la voici, telle que depuis des siècles, elle passe de bouche en bouche dans sa forme la plus populaire.

« Il y a plus de mille ans, vivait un pieux empereur auquel appartenait toute l'Allemagne, et, bien que du Nord au Sud et du Levant au Cou-

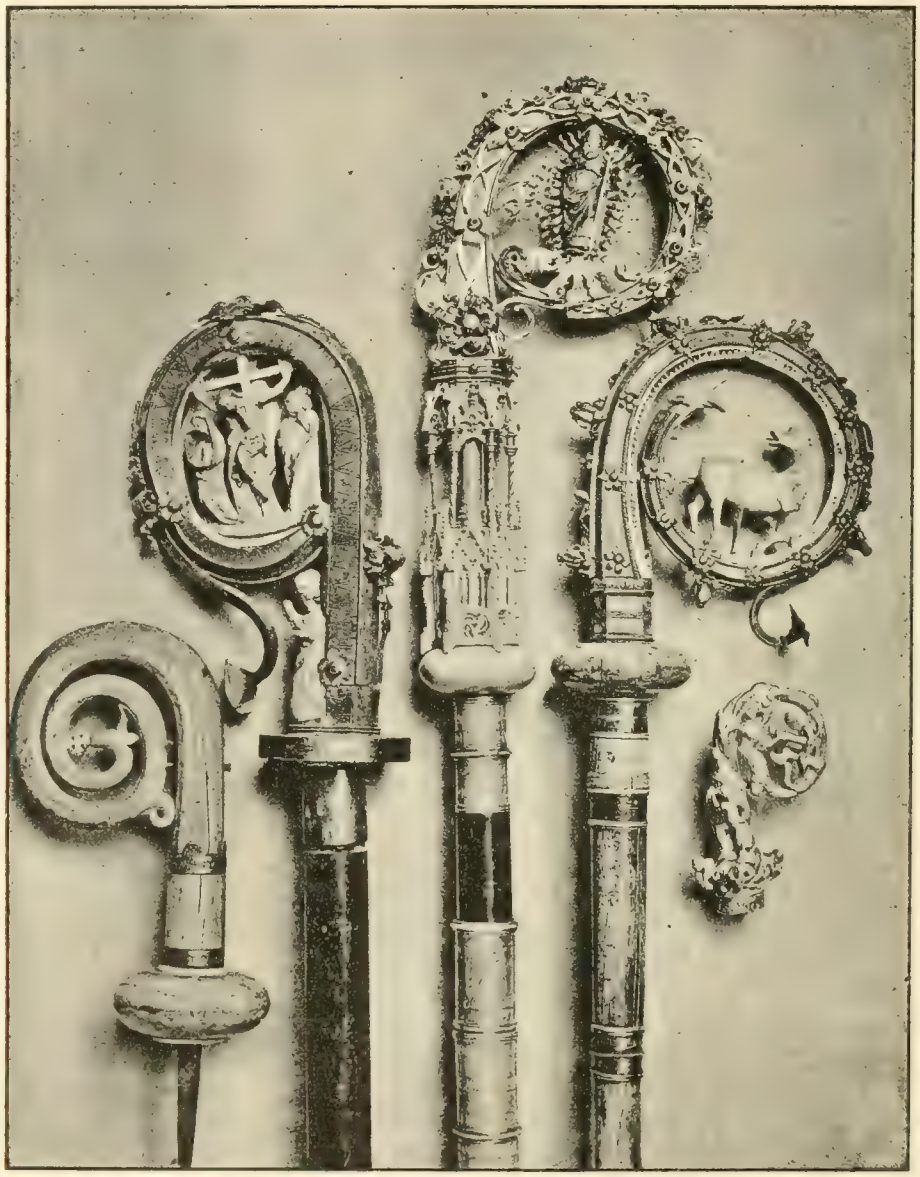
1. *Orfèvrerie et ouvrages en métal d'après les anciens modèles*, Bruges PL II

2. *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t. I, pl. VII.

3. Tom. I, nouvelle série, pl. X. Depuis le travail de feu de Linas, dans notre *Revue*, on a adopté en Allemagne, la manière de voir de notre regretté collaborateur ; dans le catalogue du trésor ces pièces d'orfèverie sont désignées comme étant des *flabella*.

chant, palais, villes et châteaux lui fussent ouverts, nulle part il ne se trouvait plus volontiers que dans les forêts qui, en ce temps-là, couvraient les montagnes et les vallées du pays d'Hildesheim. Où l'empereur qui était grand chasseur, eût-il pu d'ailleurs se complaire davantage que sous la riche frondaison et la fraîche feuillée de l'immense forêt peuplée de gibier et d'oiseaux de toute sorte ?

« Un jour l'empereur revint, comme c'était sa



1 2 3 4 5

1. Crosse de saint Godehard (XIe siècle). — 2. Ivoire et bois de chêne (XIVe siècle). — 3. Crosse de saint Bernward (l'orfèvre est de 1492). — 4. Crosse de l'évêque Othon I (1260-1279). — 5. Crosse (du XIe siècle) trouvée dans le tombeau de l'évêque Henri III.

coutume, dans la forêt accompagné d'une suite nombreuse de seigneurs qui y venaient chasser avec lui. On ne tarda pas à se mettre en chasse et bientôt un cerf plus blanc que la neige fraîchement tombée, fut lancé. L'impérial chasseur fut immédiatement à sa poursuite avec toute l'ardeur de sa fougueuse nature. Bientôt il eut devancé tous les autres veneurs, car il montait le meilleur

coursier et ses levriers étaient les premiers sur la piste. Mais plus rapide que le coursier et plus véloce que les chiens était le cerf. Il courut longtemps par les monts et par les vallées, et lorsqu'il se vit prêt d'être atteint, il sauta dans l'Innerste et traversa à la nage ses eaux bouillonnantes.

« L'empereur cependant, toujours ardent à la poursuite, sauta aussi dans la rivière; mais le torrent l'emporta; il perdit sa monture et sa meute. C'est à grand'peine qu'il regagna l'autre bord; le cerf parvint à s'échapper.

« Exténué, brisé de fatigue, le chasseur se traîna vers un grand chêne, sous lequel il voulait chercher le repos. Mais peu à peu le sentiment de la solitude, la peur des mauvais esprits dont il croyait entendre les chuchotements dans le bruissement des feuilles,—la crainte enfin d'être perdu dans cet endroit sauvage s'emparèrent du cœur de l'empereur, et longtemps il donna du cor de toute la force de ses poumons pour appeler à lui ses compagnons de chasse. Mais du fond des bois l'écho seul lui renvoyait son appel, en le répétant sur un ton moqueur.

« Alors celui qui commandait à des milliers de chevaliers et d'hommes d'armes, sentit tout ce qu'il y a d'inanité dans la puissance humaine et l'autorité des souverains. Il vit qu'il était abandonné de tous, et, tirant de dessous sa cotte un petit reliquaire de la sainte Vierge, il le suspendit à un églantier en fleurs qui se trouvait près de lui; il se mit à prier la sainte Mère de Dieu, lui demandant de ne pas le laisser mourir dans ce lieu isolé et de lui permettre de revenir au milieu des hommes.

« Son cœur apaisé se sentit réconforté par la prière, et, la lassitude le gagnant, bientôt l'empereur s'abandonna à un profond sommeil. Lorsqu'il se réveilla, son étonnement fut extrême de voir la place où il se trouvait, entièrement couverte de neige, tandis qu'à une petite distance, tout autour de lui les arbres étaient couverts d'une chatoyante verdure, humide d'une rosée dont les perles scintillaient au soleil matinal. La relique suspendue au rosier sauvage y était attachée par la glace et le givre, tandis que mille roses couvraient l'arbre de leur parure odorante. Alors l'empereur comprit qu'un miracle s'était accompli auprès de lui, et il fit vœu d'ériger une chapelle dont le plan lui paraissait tout tracé par une neige sacrée. Il songeait encore à tout ce qui lui était arrivé et aux moyens d'accomplir promptement son vœu, lorsque le bruit des aboiements des chiens parvinrent à son oreille, et lui apprirent l'approche des chevaliers de sa suite. Ceux-ci ne tardèrent pas à paraître, tout joyeux de retrouver en bonne santé l'empereur qu'ils croyaient perdu.

« Celui-ci leur raconta comment il s'était égaré, et comment Dieu et la sainte Vierge avaient eu compassion de lui. Il ordonna de bâtir une chapelle à la place sanctifiée par un miracle ; mais il voulait aussi que le rosier qui avait pris possession de la relique de la sainte Vierge, fût conservé. Et il en fut ainsi. On érigea la chapelle, et ainsi s'éleva auprès du rosier sauvage, la première construction de la ville. Le sanctuaire édifié par l'empereur fut bientôt agrandi ; la chapelle devint une église, puis une cathédrale. Le rosier cependant grandit aussi et resta toujours comme un ornement du sanctuaire ; de même qu'il était verdoyant et fleuri en ce temps-là, on le voit encore à chaque printemps se couvrir de feuilles et de fleurs. Dans le monde entier on chercherait en vain un rosier dont le développement et la beauté fussent comparables à la beauté du rosier de la cathédrale d'Hildesheim.

« Et de même que le rosier a été conservé pendant des siècles, le *Dom* a aussi gardé la relique qui y était suspendue. Elle est vénérée jusqu'à ce jour sous le nom de : *Unser lieben Frauwen Heyligthum* ou *Lipsanotheca Mariana.* »

Comme toutes les légendes, celle-ci a plusieurs versions. D'après une autre manière de la raconter l'empereur aurait emmené son chapelain avec lui dans une chasse faite dans les grandes forêts qui couvraient alors le pays. Il s'y faisait dire la sainte messe, et c'est le chapelain qui, ayant oublié, après l'office divin, la relique à un églantier où il l'avait suspendue, ne se serait aperçu que le lendemain de son oubli ; très pressé de rechercher la précieuse relique il l'aurait retrouvée fixée au rosier dans les conditions miraculeuses que nous venons de rapporter. L'empereur, informé de ce fait, aurait fait bâtir une chapelle à la place marquée par le rosier (1).

Mais nous n'avons pas encore terminé l'inspec-

1. Une inscription lapidaire, placée à l'intérieur de la chapelle Saint-Nicolas dans les cloîtres de la cathédrale et qui semble tirée d'un ancien annaliste, confirme cette dernière version.

tion de l'extérieur de la cathédrale et de ses cloîtres qui nous permettra aussi de voir l'églantier légendaire. Nous jetons un coup d'œil rapide sur la crypte qui ne présente plus d'autre intérêt que ses dispositions générales, conservées dans leur état primitif. Le reste a subi le même travail de renovation du XVIIe siècle que l'église.

En sortant par une petite porte qui donne de l'abside sur le cloître et en traversant ceux-ci on se trouve dans l'ancien cimetière. Entouré de constructions antiques, c'est un vrai lieu de repos et de méditation; l'esprit y demeure sous l'impression de la légende que je viens de rappeler. Ici l'âme reste seule avec un passé depuis longtemps évanoui, et si l'on a besoin d'oublier le présent, pour se souvenir de ce qui a été, l'on ne pourrait trouver coin de terre plus favorable à la rêverie. Sur le sol on ne voit que des tombes et des fleurs sauvages ; le pied foule une terre sacrée, et l'esprit sous un charme dont il a peine à se défendre, est comme rafraîchi par le souffle des siècles qui ont marqué leur passage sur les monuments et les murs des sanctuaires qui vous entourent. Sur les côtés s'ouvrent les cloîtres dont les arceaux soutenus par des colonnettes romanes, sont couverts des festons de la vigne vierge et de la couleuvrée, tandis qu'à l'Orient s'élève l'abside de la cathédrale.

Bientôt le regard est attiré par un églantier d'un développement extraordinaire dont le tronc noueux semble sortir en rampant de l'une des fenêtres de la crypte pour s'élever et étendre ses branches autour de l'abside, la tapissant de sa végétation et de ses roses sauvages à une grande hauteur.

C'est le rosier de la légende. Dans la bouche des habitants d'Hildesheim, cet églantier se nomme le rosier de mille ans. Quelle que soit, au surplus, la part de la vérité dans le récit populaire, cet arbre doit certainement remonter à une haute antiquité. Il semble établi que lorsque l'évêque Hézilon fit reconstruire la cathédrale en 1079, après qu'une bonne partie de l'édifice était devenu la proie des flammes, il recommanda aux maçons de prendre toutes les précautions afin de conserver le rosier qui prend racine en dessous de l'autel de la crypte. Quant aux habitants de la ville, ils croient que la destinée même de la cité est liée à celle de l'églantier mystérieux qui a décidé de la fondation d'Hildesheim. Du nombre des fleurs qui le couvre au printemps, ils sont disposés à tirer des pronostics pour la prospérité de la commune pendant l'année.

Comme nous venons de le dire, l'abside de la cathédrale est entourée des cloîtres surmontés d'un étage, complètement conservés et — quoique toutes les parties n'appartiennent pas à la même époque, — accusant bien la disposition primitive que leur a donnée leur constructeur, l'évêque Hézilon. Au milieu des cloîtres se trouve une jolie chapelle ogivale isolée bâtie en 1425 et consacrée à saint Nicolas. Elle sert encore actuellement au culte. Les galeries voûtées, du style roman le plus sévère, contiennent des mausolées et des plaques tombales remarquables. Le plus beau de ces monuments est la lame en cuivre de l'évêque Othon de Brunswick, décédé en 1279 à l'âge de 33 ans. L'évêque est représenté revêtu de ses ornements sacerdotaux, tenant la crosse de la main droite, et de la main gauche le modèle du château de Wolsenbergh qu'il avait fondé ; l'artiste a voulu rappeler la mort prématurée de l'évêque en donnant un visage extrêmement jeune à l'effigie gravée sur cette lame (1). Parmi les tombes les plus anciennes et les plus intéressantes, il faut citer celle de l'évêque Adelog (✠ 1190) et celle du prêtre Bruno, mort trois ans plus tard. Les sculptures en haut-relief et les inscriptions de ce mausolée appellent particulièrement l'attention du visiteur. On y lit, dans la partie supérieure ces deux vers,

Brunoni cujus speciem monstrat lapis iste,
Qui sua pauperibus tribuit, da munera Christe.

La sculpture est divisée en deux zones. La zone inférieure représente Bruno mort, entouré de malades et de pauvres qui le pleurent ; dans le champ supérieur deux anges emportent l'âme du prêtre charitable au ciel ; au-dessus on voit le Christ qui, en la recevant, dit ces mots:

« *Qui uni ex minimis hoc fecit, mihi fecit.*

Force nous est de quitter la cathédrale, les richesses de son trésor, les poétiques souvenirs de ses « encloîtres ». Nous avons été prolixe en nous y arrêtant longtemps. Cependant nous désirerions encore faire connaître au lecteur

1. V. Creeny, dont nous avons souvent eu l'occasion de citer le bel ouvrage, Pl. I, p. 2. Cette lame funéraire est aussi gravée dans King, *Etudes pratiques tirées des monuments de l'architecture*, tome II, pl. 67.

quelques aspects de la ville. S'il a bien voulu nous accompagner jusqu'ici, nous voudrions encore appeler son attention sur un certain nombre de maisons curieuses. Il nous faudra pour cela suivre des lignes courbes et tortueuses, descendre, monter, puis descendre encore, franchir des oasis couvertes d'arbres et passer par des quartiers abandonnés. Je renonce à la visite d'églises d'ordre secondaire bien qu'il y en a d'intéressantes où nous trouverions encore des petits trésors d'orfèvrerie, des pièces de dinanderie dignes d'être étudiées. Cependant malgré le nombre des églises d'Hildesheim, dont les unes sont restées catholiques, les autres affectées au culte protestant, nous en trouvons plusieurs qui n'ont plus qu'une destination profane. Voici l'église Saint-Martin, convertie en musée ; signalons en passant ses retables de l'ancienne école de Westphalie, des pierres tombales, une collection de monnaies de l'évêché, des antiquités locales qui ne sont pas sans intérêt.

L'ancienne église Saint-Paul est aujourd'hui *l'Unionhaus*, sorte de casino et de restaurant, qui, dans les vastes locaux taillés dans les nefs de l'église, offre l'hospitalité à notre Gilde pour sa séance du soir. C'est là que s'échangent les remarques et les observations sur les monuments visités pendant la journée; la matière est riche et plusieurs des confrères en ont tiré tout l'enseignement qu'apporte l'examen intelligent et la comparaison de tant d'œuvres d'art réunies. Mais continuons notre promenade en zig-zag ou par lignes courbes; je l'ai dit déjà, il n'y a heureusement ni nivellement ni alignement dans la vieille ville, mais le long de ces contours sinueux se succèdent des façades historiées de figures sculptées et de panneaux peints, avec une variété infinie. Les unes se distinguent par leurs échauguettes dont les ressauts se profilent sur plusieurs étages, les autres par les légendes qui trahissent le caractère du propriétaire et celui de l'époque qui les a édifiées. Il y a des maisons de corporations datant du temps de la Réforme et qui, depuis ce temps, résolvent le problème de maintenir en équilibre une pyramide renversée. Il y en a de beaucoup plus anciennes dont la façade en pierre couronnée de tourelles aux angles, semblent regarder avec dédain les générations qui passent et se succèdent sans s'améliorer. Tout dans ces rues reporte l'esprit à d'autres âges, l'occupent d'autres soins que celui d'atteindre le but, en prenant la ligne la plus courte. Bon nombre de ces habitations, malgré leur antiquité, portent encore la marque et le nom de leur premier propriétaire. Les armoiries, les inscriptions taillées dans les boiseries se comptent par centaines.

Ces dernières sont souvent curieuses. Elles attestent qu'en bâtissant sa demeure le bourgeois d'Hildesheim a eu d'autres soucis encore que celui de s'établir confortablement dans sa case et d'y mourir dans le meilleur état d'embonpoint possible. Beaucoup de ces inscriptions sont religieuses, et parfois elles reproduisent simplement des textes tirés des livres saints. D'autres fois elles sont sceptiques ou traduisent simplement « l'humour » du constructeur. Elles sont en haut et en bas allemand, ou en latin. Quelquefois elles sont illustrées de sculptures représentant les figures des quatre vertus cardinales; sur une façade on a restauré récemment une série de peintures représentant les scènes de la Passion du Christ; sur une autre devanture ce sont des sujets tirés des métamorphoses d'Ovide qui font les frais du décor extérieur. Je traduis au passage quelques-unes des légendes allemandes.

« Notre habitation sur la terre n'est qu'une hôtellerie, au ciel nous trouverons l'éternelle demeure. »

« Je vis par ta sainte mort ; je ne mourrai pas éternellement ; je me réjouis de ta Résurrection, cela ennuie Satan rudement ».

Spero invidiam — Deus dat cui vult.

Un quatrain curieux semble être inspiré par les déchirements intérieurs que tant d'âmes devaient éprouver pendant les luttes religieuses du XVIe siècle dont la ville eut beaucoup à souffrir. En voici la traduction : « La vérité est retournée au ciel ; la fidélité a passé par dessus les mers; la justice partout est méconnue, seul le mensonge nous est resté !... »

Nous avons eu lieu de constater que dans la plupart des anciennes villes visitées par notre Gilde, la place du vieux marché, en réalité le cœur de la vie urbaine, a conservé l'aspect particulièrement pittoresque que lui assurent les monuments qui d'ordinaire y sont groupés : Maison communale avec corps de garde, grande fontaine nécessaire aux maraichers, maisons de corporations et souvent la statue de Roland,

géant en pierre, symbole des franchises de la cité. Tout cela se retrouve à Hildesheim ; son ancien marché doit être particulièrement recommandé aux amateurs du pittoresque comme un des plus jolis types de ce genre.

Au centre de « *l'Altstädter Marktplatz* », se dresse l'hôtel-de-ville. Le soubassement, dont les parties les plus anciennes paraissent appartenir au XIIIe siècle, était autrefois assigné aux marchands drapiers qui y tenaient boutique ; les pièces voûtées en contrebas du sol, servent, les unes de caves aux marchands de vin, les autres de salles de restaurant. Une autre division sert de grand' garde à la garnison. Les étages, plus pittoresques d'aspect que purs de style, sont en partie habillés au goût de la Renaissance.

Tout près de là une maison avec façade en pierre de taille d'un style sévère, couronnée de crénaux et flanquée aux angles de tourelles rondes, bâtie en 1457, est désignée sous le nom de maison des Templiers; une sorte de bretèche en style de la Renaissance a été ajoutée en 1591. Il n'y a jamais eu de Templiers à Hildesheim, mais au pignon on voyait autrefois une grande peinture représentant « des chevaliers joustants », c'est-à-dire un tournoi. De là probablement le nom de maison des Templiers. S'il n'y a pas de grande statue en pierre de Roland, il en existe une de proportions réduites couronnant la fontaine qui porte le nom de « *Rolandsbrunen* ». Celle-ci a été érigée en 1540. Il existe encore bon nombre de façades en bois à Hildesheim.

La plus considérable est celle d'une énorme construction qui se trouve à l'angle du vieux marché et qui, servant autrefois à la corporation des bouchers de la ville, est affectée aujourd'hui aux bureaux de la caisse d'épargne. On la nomme *Knochenhauer-Amthaus*. Elle a été bâtie en 1529 ; cette curieuse maison, enrichie de sculptures, de dorures et de peintures à tous ses étages et dans tous ses détails, a été achetée par l'administration communale en 1852, pour la sauver d'une ruine imminente. C'est grâce à ses soins que la maison a été réparée dans l'état où on la voit maintenant ; pour la place du marché elle est une des constructions les plus caractéristiques, et l'on peut ajouter, un des principaux ornements. Il est peu probable qu'en France et en Belgique on trouverait des conseils municipaux assez intelligents pour voter de semblables dépenses.

Avec la visite d'Hildesheim l'excursion de la Gilde était terminée. Déjà deux de nos confrères nous quittaient, l'un, religieux bénédictin pour regagner son abbaye en Autriche, l'autre M. Stuart Knill, pour prendre la route de l'Angleterre en passant par Fribourg où l'appelait l'assemblée générale des catholiques. Le gros de la troupe partait pour Cologne, toujours sous la direction de son président dévoué le baron Béthune.

Nous arrivons à Cologne vers la soirée après un arrêt de deux heures à Hanovre. A la gare quelques amis qui, à notre grand regret, n'avaient pu être des nôtres pendant le voyage, nous attendaient ; c'était M. Auguste Reichensperger, notre collaborateur vénéré, — vaillant lutteur dans le domaine de l'archéologie comme dans celui de la politique, et qui après avoir abandonné celle-ci conserve encore les énergies d'un cœur toujours jeune et toujours chaud pour la sainte cause de l'art chrétien, M. le chanoine Schrodt de Trèves, le révérend doyen Claesen d'Echternach, si dévoué à la restauration de la basilique dont il est le premier pasteur, et M. le chanoine Schnutgen, le directeur de la revue allemande, bien connu de nos lecteurs.

Ce fut une excellente soirée ajoutée à toutes les bonnes heures passées ensemble. Les toasts expansifs remplacèrent pour cette fois les discussions sur les arts et les monuments; on ne pouvait oublier les études et les travaux qui forment les liens si étroits entre les confrères des différentes nationalités de la Gilde, mais on ne s'occupa de l'archéologie que pour formuler des vœux empreints d'une cordialité vraie en faveur des archéologues chrétiens et du succès de leurs efforts. Nos amis nous conduisirent au train de nuit où il fallait nous séparer après d'affectueux adieux. Installés dans nos wagons que la sollicitude toujours alerte de M. Parmentier nous avait réservés, nous roulions bientôt de toute la vitesse du train express vers nos foyers respectifs où tous nous nous retrouvions le lendemain. Tous garderont le souvenir d'une excursion où l'étude du passé a pris la plus large place, ne laissant à ceux qui y ont pris part que le regret de n'avoir pu approfondir ces études et d'avoir vu s'écouler si rapidement des journées joyeuses et fécondes.

J. Helbig.

Eléments d'iconographie chrétienne.

Types symboliques. (6me article.) (V. 1re livr. 1889, p. 62.)

Chapitre V. — Dieu le Saint-Esprit.

L'ESPRIT-SAINT, troisième personne de la Sainte-Trinité, s'est manifesté aux hommes sous deux formes : 1° le jour du Baptême de Notre-Seigneur, il a apparu sous celle

d'une *colombe* (1), et le jour de la Pentecôte, sous celle de *langues de feu*. Ce dernier symbole n'apparaît guère dans l'iconographie, que lorsque l'on représente la scène même où le Paraclet se communique aux apôtres. Encore a-t-on en vue ses dons bien plus que sa personne ; aussi les langues ne sont-elles jamais nimbées. Quelquefois la colombe elle-même répand des jets de flammes sur les apôtres réunis (1).

La colombe figure ordinairement le Saint-Esprit en personne (2). Elle paraît toujours, non seulement dans la scène du Baptême, mais encore dans celle de l'Annonciation,

ainsi que dans les représentations de l'Esprit-Saint isolées des scènes dont nous venons de parler. Ce symbole fut accepté par l'Église dès le commencement du christianisme. Le concile de Constantinople l'approuvait en 536 (3), et Benoît XIV a recommandé que l'on peigne la troisième personne en forme de langues de feu ou de colombe (4).

C'est la colombe qui figure dans les différents groupes usités au moyen âge pour

1. On lit dans l'*Évangile de saint Matthieu*, III, 16, que JÉSUS vit, après son baptême, l'Esprit de Dieu descendant comme une colombe et venant se reposer sur lui.

1. Note.

2. Ex. fresques du XVe siècle à la chapelle castrale de Mons.

3. Il se voit aux catacombes sur la frise du sarcophage de Bassus (Ve siècle), sur des fresques de la catacombe de Pontien, sur des fragments de marbre de la crypte de saint Marcel surmontant une chaire pontificale.

4. *Abbé Pascal*, *ouv. cité*, t. I, p. 37.

Vignettes de la Société de Saint-Jean l'Évangéliste.

représenter la Sainte-Trinité. Quelquefois, cependant, dans cette représentation collective, l'Esprit-Saint prenait la figure humaine, et alors la colombe, qui accompagnait celle-ci à titre d'emblème, était dépourvue du nimbe (1). C'est à partir du XIe siècle, qu'on voit ainsi un personnage humain représenter la divinité du Saint-Esprit; sa tête est ornée du nimbe crucifère, et il tient en main le *Livre de la Sagesse*. D'abord l'Esprit paraît plus jeune que le Père et le Fils: à la fin du XIIe siècle, son âge paraît se confondre avec ceux de ces deux autres figures; pendant la période gothique, au contraire, il est représenté plus âgé que le Fils, et prend même, comme le Père, l'aspect d'un vieillard.

Après la décision de Benoît XIV, dit M. le comte Grimoard de Saint-Laurent (2), il ne serait plus permis, s'il l'a jamais été, d'imiter les exemples, que l'on peut, il est vrai, citer en assez grand nombre, où le Saint-Esprit a été isolément représenté en personne.

1. Ex. : Psautier de Saint-Louis — Vitrail de Notre-Dame de Chartres.
2. *Manuel de l'Art chrétien*, p. 139.

Les dons du Saint-Esprit.

« CHAQUE fois que les artistes du moyen âge, dit M. le baron Béthune de Villers (1), voulaient présenter aux yeux des fidèles l'image des sept dons du Saint-Esprit, non comme des attributs de la divinité, mais comme les formes de la grâce spécialement accordée à l'homme, ils ont eu recours au symbole des colombes, ordinairement nimbées et se portant par leur vol vers le centre de l'auréole qui les réunit. Souvent ces colombes symboliques sont en rapport avec l'image du Fils (2) ou de sa

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p. 331.
2. Ex. vitrail du XIIIe s. de la cathédrale de Chartres.

Mère, qui, suivant l'enseignement de l'Église, est le « *Canal des grâces célestes* (1). » C'est ainsi que nous voyons la Vierge Marie portant son divin Fils et entourée de colombes, emblème des sept dons de la grâce, dans des vitraux de Chartres et de Fribourg en Brisgau, dans une fresque de la cathédrale de Guck, dans une miniature de la *Biblia aurea* de Paris, dans l'antependium de Soest, etc.

Vitrail de Notre-Dame de Chartres.

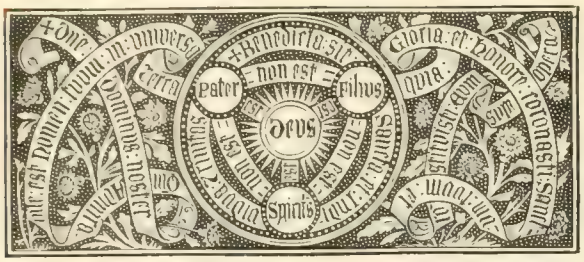
Le musée épiscopal de Munster possède un retable d'autel, où figure la Vierge Marie tenant un assemblage de 7 médaillons dans lesquels figurent les 7 colombes, comme dans le vitrail de Notre-Dame de Chartres (XIIe-XIIIe siècle) (2).

La représentation des dons du Saint-Esprit la plus complète que les monuments archéologique aient encore fournie jusqu'ici, se rencontre sur un plat liturgique roman conservé à la collégiale de Xanten (3). Chacune des sept vertus dues à ces dons y est figurée par un personnage de l'Ancien Testament portant sur une banderole un texte sacré, et accompagné d'une colombe tenant dans son bec un listel où est inscrit le nom de la vertu, ainsi que d'un animal symbolique. Nous résumons dans le tableau suivant toute cette curieuse iconographie.

Don de Sagesse	Serpent	Adam (1)	« *Erunt duo in carne una* ».
Don d'Intelligence	Coq (2)	Abraham	« *Super senes intellexi* ». (Psaume CXVII.)
Don de Conseil	Fourmi	Moïse	« *Audi, Israel, mandata vitae* ». (Baruch, III, 9.)
Don de Force	Lion	Élie	« *Vivit Dominus in cuius conspectu sto* ». (III Reg. XVII, 1.)
Don de Science	Chien	Salomon (3)	« *Datus est mihi sensus consummatus* ». (Sap. VI, 16 et VII, 7.)
Don de Piété	Colombe	Samuel (4)	« *Absit a me ut desinam orare pro vobis* ». (I Reg. VII, 23.)
Don de la Crainte du Seigneur (5)	.....	T. S. Vierge Marie avec saint Jean et saint Paul	« *O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei*..... (Ad Rom. XI, 33.) *Per quem reconciliationem nunc accepimus* ». (Ibid. V, 11.)

1. Ex. : Psautier de Saint-Louis.
2. V. E. Reusens, *Ouv. cité*, t. I, p. 422, 2e édition.
3. V. baron Bethune de Villers, *Revue de l'Art chrétien*, 1886, p. 325.

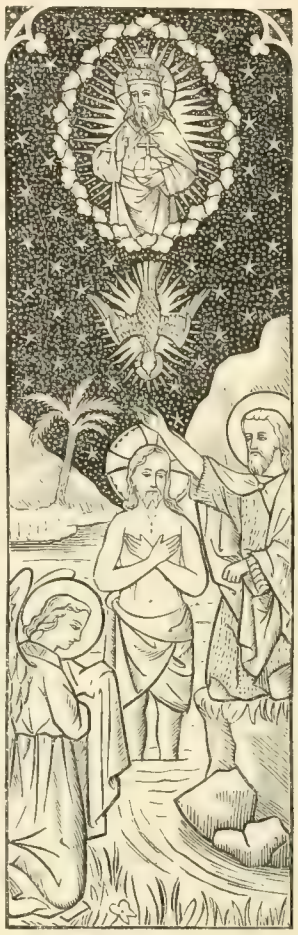
1. On peut croire qu'Adam figure ici la fidélité conjugale, signe caractéristique qui élève l'homme au-dessus des êtres de la création.
2. Allusion au texte de Job : *quis dedit gallo intelligentiam ?*
3. III. Reg. IV, 31. — 4. I. Reg. I, 28. — 5. Isaie, XI, 5.



Chapitre VI. — La Sainte-Trinité.

CE n'est qu'à une époque relativement tardive, que ce mystère de foi est représenté par l'image. Soit impuissance, soit respect, soit crainte du polythéisme, les premiers chrétiens n'eurent pas recours aux symboles pour représenter la Sainte-Trinité. C'est au IVe siècle seulement qu'ils paraissent ; on les trouve dès lors simplement réunis (1), notamment dans la scène du Baptême du Sauveur (v. ci-contre).

Au IXe siècle on commence à grouper les attributs des trois personnes divines. Dans le *Sacramentaire* du séminaire d'Autun, manuscrit de l'époque carolingienne, on voit un disque chargé d'une main et d'une croix, à laquelle se tient une colombe. La



réunion de la main, de la croix et de la colombe constitue, selon M. L. Deslile, la représentation de la Sainte-Trinité (1).

Bientôt on remplace les emblèmes par des figures humaines (2). Cette forme, fréquente pour le Père et le Fils, est donnée à l'Esprit-Saint dans de rares exemples, comme celui d'une miniature de l'*Hortus deliciarum* (XIIe siècle), que reproduit Didron (3). On se fonde sur l'apparition à Abraham des trois anges, considérés comme

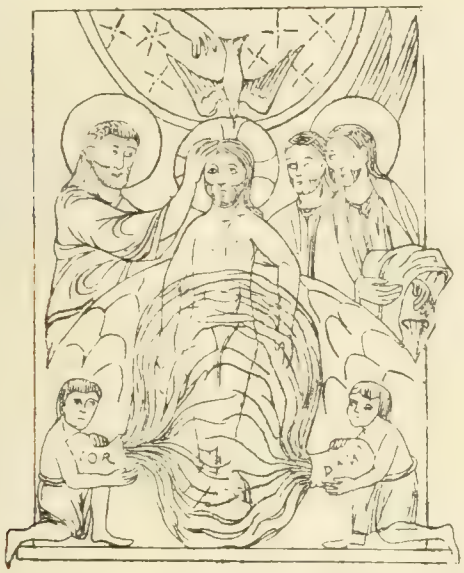
1. Ex. : basilique de Saint-Paulin à Nole. (V. *Iconographie chrétienne*, Didron, p. 534.)

1. V. *Gazette archéologique*, 1884, p. 153.

2. Ce n'est que par exception, qu'on les rencontre dès le IVe siècle sur un sarcophage du musée de Latran.

3. *Ouv. cité*, p. 41.

représentant la Sainte-Trinité, pour figurer les trois personnes sous les traits de trois hommes semblables (1). Mais ordinairement le Saint-Esprit est représenté par une colombe, se tenant, par exemple, sur un globe (2) que portent le Père et le Fils figurés par des personnages humains.



Extrait du manuscrit *Liber precum* n° 641. Suppl. ext. de la bibl. nat. (IXe siècle.)

Dès la fin du XIIe siècle on rencontre un sujet, qui fut largement représenté aux XVe et XVIe siècles. Le Père tient devant lui le Fils attaché à la croix et le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, se trouve placé entre la croix et la figure du Père (3), ou sur le livre de la sagesse, que tient la main gauche du Père. Un des exemples les plus remarquables de ce sujet iconographique est la Trinité peinte dans le retable de Soest, datant du XIIIe siècle (4).

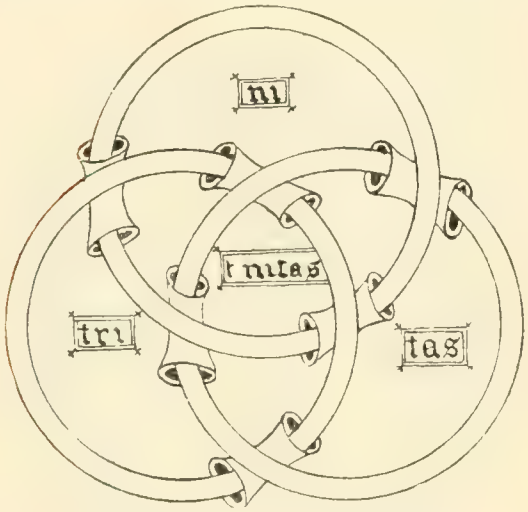
La figure ci-contre, empruntée à la belle collection iconographique des éditeurs de la Société de Saint-Jean l'Évangéliste à Tournai, reproduit un autre groupe, qui est peut-être le plus heureux ; le Saint-Esprit y plane, sous la forme d'une colombe, au-dessus du livre de la Sagesse, que tiennent ouvert le Père et le Fils, assis côte à côte ; le Père, diadème en tête, tient comme attribut le globe du monde, et le Fils, bénissant, est placé à sa droite, conformément aux paroles du psaume Exaltabo : *Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis.*

Au XIVe siècle on donne la figure humaine aux trois personnes, que parfois l'on recouvre d'un seul manteau. Elles ont leurs attributs distincts, le Père, le globe du monde, le Fils, sa croix, l'Esprit-Saint, le livre de la Sagesse. On voit aussi le Père Éternel portant un triangle auquel les deux autres personnes portent les mains. A la fin

1. V. G. de Saint-Laurent, *Manuel de l'Art chrétien*, p. 139.
2. Ex. : *Livre d'heures du duc d'Anjou.* XIIIe siècle).
3. Ex. : La patène du calice du frère Hugo au trésor des sœurs N.-D. à Namur (XIIIe siècle).
4. A. Reichensperger, *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 252.

de la période gothique on a été jusqu'à représenter la Sainte-Trinité sous la figure grotesque d'un personnage à trois visages. Ce symbole irrespectueux est proscrit par l'Église (1). Urbain VIII condamna au feu de pareilles images en 1628, et Benoît XIV confirma cette décision en 1745 (2).

Le *triangle* est l'emblème spécial de la Sainte-Trinité. Souvent les sommets et le centre sont marqués par des disques : on lit *Deus* au centre, *Pater*, *Filius* et *Spiritus Sanctus* aux angles ; le centre est relié aux angles par des rayons où se lit le mot *est ;* les sommets sont reliés entre eux par



Mansc. de la biblioth. comm. de Chartres, n° 1355, fin du XIIIe s.

des bandes qui portent : *non est.* Le dogme de la Sainte-Trinité est aussi exprimé d'une manière aussi explicite qu'ingénieuse.

On voit encore le même dogme figuré par trois cercles qui s'entrecroisent comme dans la vision du prophète Ézéchiel.

Le nimbe triangulaire ou le nimbe trilobé, la division en trois parties adoptée pour toute espèce d'objets ou forme monumentale, surtout les objets de la nature où se trouve exprimé comme par la volonté du créateur le dogme trinitaire, notamment le trèfle des champs, constituent autant d'hommages symboliques rendus à l'adorable Trinité divine. Dans un feuillet d'ivoire du IXe siècle conservé à l'église de Notre-Dame de Tongres, une femme symbolisant l'Église tient en main une branche à trois feuilles, image de la T. S. Trinité. La même pensée est rendue d'une manière particulièrement grandiose sur un sarcophage du IVe siècle au musée de Latran (1).

Miniature italienne, tirée du *Psalterium cum figuris*, Bibl. Nat., XIIIe siècle.

Les artistes, dit Didron, poussés par les commentateurs, ont représenté des symboles de la Sainte-Trinité dans des scènes qui

1. Certains sculpteurs ont imaginé de représenter la Sainte-Trinité par une tête à trois figures. Ils sont tombés dans l'erreur des anthropomorphites. La sainte Église admet qu'on représente Dieu le Père, l'ancien des jours, par une tête de vieillard ; Dieu le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe reposant sur la poitrine de Dieu le Père ; Dieu le Fils sous la forme du Sauveur en croix entre les mains de Dieu le Père, mais c'est la seule représentation qu'elle tolère sous une forme matérielle comme signification des trois personnes adorables.

(V. Abbé Richard, *Revue de l'Art chrétien*, 1884.

2. V. *Benedicti XIV Bullarium*, Roma, 1746, t. I, p. 566.

1. V. *Manuel de l'Art chrétien*, p. 549.

n'en comportaient guère. Ainsi dans le dessin ci-dessus, ils font combattre Béhémoth et Léviathan par trois anges qui figurent les trois personnes divines; la seconde est même clairement indiquée par l'absence d'ailes et la croix de son nimbe.

On peut voir, nous l'avons dit plus haut, une figure de la Sainte-Trinité dans les *trois anges* qui ont apparu à Abraham dans la vallée de Mambré ([1]). L'art en a tiré parti dans des cas assez rares, tels que les mosaïques de la nef de Sainte-Marie-Majeure (Ve siècle) et de Saint-Vital de Ravenne (VIe siècle.)

Il est à regretter que la terminologie astronomique se soit formée à une époque engouée du paganisme; les chrétiens eussent aimé à retrouver dans les constellations du ciel le symbole convenu de la Sainte-Trinité et des sept dons du Saint-Esprit, avec ceux des neuf chœurs des anges et tant d'autres gracieuses images du monde surnaturel.

(A suivre.)

L. Cloquet.

1. Gen. XVIII. — 1-16.

Mélanges.

Quelques mots sur la décoration intérieure des églises

à propos des fêtes de la canonisation des trois saints jésuites P. CLAVER, Jean BERCHMANS et A. RODRIGUEZ, à la cathédrale d'Angers.

LA décoration pour les cérémonies extraordinaires d'un vaste édifice religieux du moyen âge est pour beaucoup de personnes un problème difficile à résoudre. Après quelques hésitations on y renonce le plus souvent et l'on dit : « Que voulez-vous faire ? l'église est superbe, tout ce qu'on y mettra n'ajoutera rien à sa valeur architecturale, on risque de ne pas réussir... n'essayons même pas ». Pourtant certaines solennités, les fêtes d'une canonisation, par exemple, ne laisseront un souvenir profond dans l'esprit des populations que si on y a déployé une magnificence inusitée. Le peuple a faim et soif de voir et d'entendre : les beautés architecturales, qu'il a chaque jour sous les yeux, le chant liturgique auquel il est accoutumé, tout cela le laissera froid, si en dehors des offices ordinaires, on ne le convoque à une cérémonie spéciale.

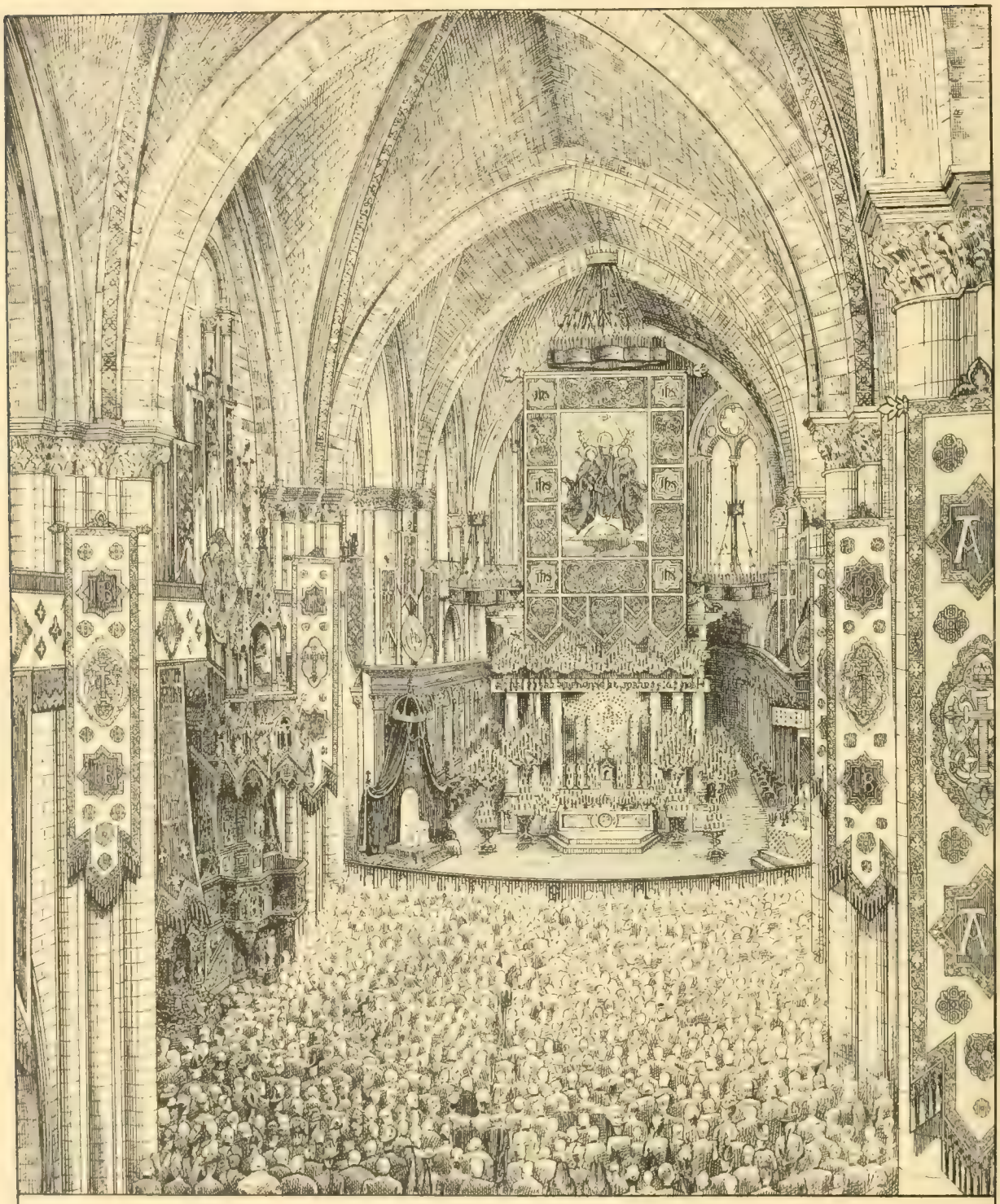
Le moyen âge comprenait l'importance d'attirer les fidèles à l'église ; on y accumulait pour ainsi dire toutes les merveilles de l'art industriel et les jours de fêtes les pauvres aussi bien que les riches jouissaient d'un spectacle bien fait pour rehausser à leurs yeux la dignité du culte et la sainteté du lieu. Tandis que les murailles étaient tendues des riches *baudequins* ou des draps d'or, rapportés de Damas et de Smyrne par les croisés, ou encore fabriqués à Palerme ; tandis que les tapisseries d'Arras, de Paris ou de Tours complétaient aux yeux du peuple par l'histoire du saint patron de l'église, l'enseignement donné par les vitraux et les peintures murales, le pavé était jonché de fleurs et d'herbes odoriférantes ; d'immenses couronnes de lumières, des candélabres grands comme des arbres, étincelaient de mille feux et faisaient resplendir les châsses émaillées, les retables d'or et d'argent, les ornements sacerdotaux etc... ; on ne voyait qu'or, riches peintures, en un mot, *parements* de toute nature. Ajoutez à cela le son mélodieux des orgues, le carillon des cloches et vous aurez une idée de la joie et de la satisfaction qu'éprouvaient nos populations catholiques aux *bonnes fêtes* de l'année.

Faut-il, parce que les révolutions ne nous ont laissé pour ainsi dire rien de ces antiques *parements* d'autrefois ou par une crainte exagérée d'altérer les belles lignes de l'architecture, renoncer à toute décoration intérieure en certains cas dans les églises ? Assurément non. Le peuple n'a plus la même foi que nos aïeux ; raison de plus pour l'intéresser aux cérémonies ; l'Église n'a jamais défendu de l'y attirer en déployant une magnificence en rapport avec les circonstances : tout au contraire.

Un autre système consiste à louer pour les cérémonies extraordinaires lustres et tentures à des entrepreneurs de fêtes publiques. C'est le moyen de se tirer d'affaire sans embarras ; mais est-il bien digne de revoir à l'église les tentures qui la veille figuraient dans un bal public, au comice agricole ou à l'inauguration d'une statue quelconque ? Ces objets d'ailleurs n'ont aucun caractère religieux ; impossible de leur demander d'être en rapport avec le style de l'église. Là, n'est donc pas non plus la solution.

Que faire? Sans avoir la prétention de m'ériger en docteur, j'exposerai brièvement ici quelques idées, basées sur une longue expérience.

Avant tout, la décoration des églises doit avoir un caractère *spécial* et se distinguer nettement de l'ameublement de nos salons. Donc, évitons d'encombrer les autels et leurs marche-pieds de ces jardinières en imitation de Rouen, de ces coupes en cristal ou en faïence, de ces cache-pots en cuivre repoussé remplis de fleurs naturelles : tout cela ressemble trop au vestibule de Me A. ou de Me B. Que signifie aussi dans une église gothique ces nappes d'autel en tulle brodé de dessins semblables à ceux des ombrelles, et ces tapis à fleurs pompadour, grosses comme la tête, qu'on dirait tirés d'une chambre à coucher ? Ailleurs, des églises entières sont tendues aux grandes fêtes



Décoration de la Cathédrale d'Angers

à l'occasion des fêtes célébrées pour la canonisation des S. S. Pierre Claver, Jean Berchmans et Alphonse Rodriguez, de la Compagnie de Jésus, les 16, 17 et 18 novembre 1888.

de bandes de mousseline ou de gaze, ornées de nœuds de ruban ou de cocardes, réminiscence des robes de bal .. *Non est hic locus.* Laissons aux réunions mondaines leur genre de luxe et de parure : que tout cela n'envahisse pas le sanctuaire.

En théorie, on peut souhaiter de voir employer aux tentures de l'église, la soie et le velours. *En pratique*, c'est impossible : il faut se contenter d'une *apparence aussi riche que possible*, d'un *grand effet décoratif*, dont les éléments seront puisés principalement dans les miniatures et les lettres ornées du XIIe au XIIIe siècle, le tout exécuté avec des moyens économiques et en étoffes d'une valeur insignifiante. Le choix des motifs, bien à l'échelle du monument, la disposition des couleurs toujours cernées de lignes noires, l'emploi judicieux de décorations imprimées (1) ou découpées avec entente suffiront amplement pour obtenir un effet très satisfaisant, même dans nos plus belles cathédrales. Si l'ensemble est harmonieux, si les tentures semées d'or et de couleurs vives, étincellent aux mille feux des couronnes de lumières et des candélabres gigantesques, qu'importe que tout cela n'ait aucune valeur intrinsèque ? Le travail peut être fort artistique et coûter très peu d'argent : regardez seulement l'effet obtenu et ne discutez pas la mesquinerie des moyens employés.

Que de gens prévenus contre l'emploi de procédés aussi simples, que celui du papier découpé, ont dû s'avouer vaincus dans leurs préjugés en présence de telle ou telle tenture, dont ils me faisaient compliment les croyant entièrement exécutées au pinceau ou devant des couronnes de lumières en fer et cartonnage, qui leur semblaient en cuivre doré ! Les grilles à jour, aux rinceaux les plus compliqués, les candélabres de quatre à cinq mètres de haut, les balustrades et rampes pour escaliers des reposoirs, tout cela est facile à reproduire et d'un grand effet, pourvu qu'on ait soin d'employer du papier d'or, rayé de jaune, relevé de brun.

Pour les tentures, la couleur du fond devra être bien franche ; elles seront semées de monogrammes, de fleurons, de croix et bordées de rinceaux courants empruntés à l'orfèvrerie, à la peinture murale ou aux manuscrits du XIIe et du XIIIe siècle. De petites parties en or et en argent appliquées sur du jaune ou du blanc feront infiniment mieux que de grandes surfaces tout or ou tout argent. Les lettres des inscriptions ne seront jamais taillées dans du papier d'or brillant, mais d'or rayé de jaune : je pourrais donner ainsi une quantité d'indications, mais ce serait tomber dans des détails fastidieux.

De fortes lignes noires doivent séparer les différentes couleurs d'un même motif, tout comme les plombs d'un vitrail, sans cela on ne distingue plus rien à une certaine distance.

Le croquis, donné ici, fait voir l'ensemble de la décoration de la cathédrale d'Angers à l'occasion du triduum de la canonisation des saints Pierre Claver, Jean Berchmans et Alphonse Rodriguez, au mois de novembre dernier.

J'ai visé à masquer autant que possible le maître-autel (hors-d'œuvre du XVIIIe siècle, dont le baldaquin semble toucher à la voûte) par une vaste bannière de 11^m sur $6^m,50$. Au centre: les trois nouveaux saints, plus grands que nature, tout autour une large bordure à rinceaux, galons et monogrammes ; en bas une haute frange d'or. Pas un coup de pinceau dans cette bannière, sauf dans la partie centrale : tout le reste est en papier découpé et collé sur fond de vulgaire calicot rouge : l'effet cependant en était excellent.

Au bas de la bannière une herse lumineuse de 7^m de long, avec inscription en l'honneur des nouveaux saints. A droite et à gauche et tout au-dessus, trois belles couronnes de lumières ; enfin huit grands candélabres et un chiffre de la Compagnie de JÉSUS complètent l'illumination de l'autel.

Vis-à-vis du trône épiscopal, s'élève un dais, sous lequel sont placées les reliques des nouveaux saints.

La nef et les transepts sont ornés de tentures de $2^m,40$ de hauteur et d'une quantité de bannières de 7 à 8 mètres de long, les unes avec de grands médaillons et les autres avec des inscriptions. De grands trophées de cinq oriflammes sont dressés dans les galeries au-dessus d'écussons de $2^m,30$ de diamètre tout étincelants d'or et de vives couleurs. Telle était, en deux mots,

1. On les trouve chez Belhomme, 14, rue de la Poissonnerie, à Angers.

la décoration de la cathédrale pour ces fêtes, dont le souvenir restera longtemps dans l'esprit des Angevins. Réussite complète aussi, à la cathédrale de Bourges, pour les mêmes solennités, célébrées un mois plus tard qu'à Angers. Si quelque lecteur de la Revue désire des renseignements plus détaillés, l'auteur se fera un plaisir de les lui adresser.

L. DE FARCY.

Iconographie de la mosaïque de Torcello.

CETTE mosaïque, de grand style, qui date du XIIe-XIIIe siècle, tapisse la paroi de l'occident, à la cathédrale de Torcello. M. A. Renan en donne la gravure et la description dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, livr. de mai, p. 407-417. Les sujets représentés sont la Crucifixion et le Jugement dernier, c'est-à-dire les deux avènements du Christ rédempteur et juge.

Quelques erreurs se sont glissées dans cette description ; il importe de les relever, afin qu'elles ne prennent pas de consistance. A la seconde zone, désignée H ANAC, la *Résurrection*, je ne vois pas du tout « la résurrection des morts » ou « la *resurrectio prima* de l'Apocalypse, » mais une scène bien connue sous le nom de *descente aux limbes*. Je doute que les « deux personnages nimbés et couronnés, » qui vont être délivrés après Adam et Ève, soient « Constantin et sainte Hélène, » là où on est habitué à reconnaître un roi et une reine de Juda, probablement Salomon : le nimbe complète la couronne et proclame la puissance. Les morts ne sortent pas des « fosses » : ce sont les captifs en prison, « qui in carcere erant » (I S. Petr., III, 19). Aussi la liturgie, au jour de l'Ascension, dit-elle du Christ qu'il entraîna à sa suite la *captivité* : « Ascendens in altum captivam duxit captivitatem. » Les prisons sont voûtées et presque semblables à des antres. « La mort renversée, la corde au cou, gît sous le talon de JÉSUS, » croit M. Renan. Le talon du vainqueur foule Satan, qui a l'aspect ordinaire des démons, car sa domination va cesser.

A la troisième zone, le Christ juge, « assis dans la mandorle, étend les mains dans un geste de juridiction et d'indulgence suprêmes. » Ce geste ne peut prêter à équivoque : les bras abaissés et les mains ouvertes ont pour but de montrer les plaies. Ce type est fréquent au XIIIe siècle. *Mandorle*, traduit de l'italien *mandorla*, qui signifie *amande*, est une locution bizarre, d'autant plus inutile que l'expression *auréole* est suffisante pour rendre l'idée de la lumière circonscrite qui enveloppe en ellipse le corps glorifié du Sauveur.

La quatrième zone, vaguement entrevue, n'est intelligible que pour quiconque a lu les savants travaux de Paul Durand et du commandeur de Rossi sur l'*Etimacia*, nom attribué par les byzantins à la scène de la *Préparation au jugement*. Pendant qu'au son de la trompette la terre et la mer rendent leur dépôt, Adam et Ève, prosternés au pied du trône divin, intercèdent en faveur de l'humanité qu'ils ont perdue par leur prévarication.

Vient ensuite le pèsement des âmes par l'archange saint Michel et immédiatement la distinction en élus et réprouvés. En enfer, « dans le giron de Lucifer est assise une jolie petite figure vêtue. » Cette figure est une âme et le groupe fait pendant à celui d'Abraham : on le trouve, au XIIe siècle, sculpté ainsi au portail occidental de l'église Saint-Michel, à Lescure (Tarn) : là l'âme est présentée par un démon au roi des enfers.

A la zone inférieure, « une porte de marbre, naïvement figurée, s'ouvre dans ce jardin, encadrant un chérubin armé qui la garde. A droite de cette porte, un ange et saint Pierre portant ses clefs, la désignent du geste. A droite, une figure de jeune homme demi-nu, portant une croix... Puis viennent une vierge debout et un saint Nicolas assis, portant un enfant sur ses genoux ; entre ces deux figures, plusieurs petits enfants s'empressent vers saint Nicolas. » Précisons : la porte ainsi gardée par un chérubin est celle du paradis terrestre, figure du paradis céleste ; l'ange y amène les élus, saint Pierre les introduit ; le bon larron, suivant la promesse du Christ mourant, y entrera le premier, sa croix en main, comme sur la dalmatique impériale, où l'on voit aussi Abraham, qui accueille les âmes dans son sein. Le rôle de Marie, en orante, bras tendus et mains en avant, est bien accusé : elle intercède pour l'admission au ciel de ceux à qui les péchés ont été pardonnés. Le vers hexamètre qui entoure son image au

tympan de la porte occidentale, dit assez clairement son intervention efficace auprès de son Fils :

VIRGO DEI NATVM PRECE PVLSA TERGE REATVM

C'est la tradition de l'ère primitive qui se maintient au moyen âge : qu'on lise à ce sujet les observations de M. Paul Allard dans la *Science catholique*, 1888, p. 445-448.

En résumé, cette grande et belle page d'iconographie, toute byzantine de conception et d'exécution, ne présente aucune difficulté d'interprétation. Elle ressemble à toutes celles du même genre et avec le *Manuel* de Didron, on parvient sans peine à en donner l'explication jusque dans les moindres détails. X. B. DE M.

Visite archéologique de la ville de Dijon.

EN 1884, M. Léon Palustre et moi, lors d'un voyage en Allemagne, nous nous sommes arrêtés deux jours à Dijon. Ce n'est pas de trop pour une ville qui possède tant de monuments intéressants.

Voici, en quelques mots, le résultat sommaire de nos impressions communes. Nous n'apprendrons certainement rien aux Dijonnais, mais il est toujours curieux de recueillir les appréciations des archéologues étrangers au pays, d'autant plus que leur sentiment, basé sur l'expérience et la comparaison avec les œuvres similaires, offre de sérieuses garanties d'impartialité, sans influences ni préoccupations d'aucune sorte.

1. Dijon est une grande ville, en train de se transformer, comme beaucoup d'autres. Cependant on y trouve encore quantité d'anciens hôtels (1), fort intéressants, des XVe, XVIe et XVIIe siècles. La première époque est magnifiquement représentée par un édifice, visible seulement dans une cour intérieure (rue des Forges, 34) : M. Bourgogne, qui est une ressource pour les archéologues, en a fait la photographie ; on y admire surtout une porte au rez-de-chaussée, un escalier tournant et à jour dans ses deux premières révolutions et dont le sommet s'épanouit en gerbe, une haute lucarne armoriée, avec supports d'hommes vêtus d'un court manteau ; enfin toute une aile, en bois sculpté, d'un très grand effet.

Dans la rue des Forges encore, au n° 56, au fond d'une cour se cache une charmante maison, du temps de François I et dont ne parle aucun guide. C'est cependant le plus gracieux type de la Renaissance que possède la ville de Dijon. Son propriétaire, M. Deschaumes, a très obligeamment autorisé M. Palustre à en prendre des photographies (1).

Cette rue est vraiment privilégiée : en effet, il y existe un troisième hôtel, daté de 1561 : les sculptures manquent de fini, mais la décoration générale est bien entendue.

Citons encore l'hôtel Bretonnières, habité par sainte Jeanne de Chantal (rue Vannerie) : il est de l'époque Henri II et sa galerie du rez-de-chaussée est décorée, aux écoinçons, de charmants médaillons mythologiques ; l'aspect général rappelle l'hôtel Mondranville, à Caen.

Pour le XVIIe siècle, il suffit de noter le bel hôtel de Vogué, commencé sous Henri IV et terminé en 1614. L'attention se porte principalement sur la porte d'entrée, la galerie intérieure à triple arcade, surmontée d'une terrasse pour voir dans la rue et prendre l'air ; enfin la façade sur le jardin. Dans la salle des gardes, une série de tapisseries du XVIe siècle représente les histoires de Moïse et d'Esther et, dans la salle à manger, décorée à la fin du XVIIe, l'enlèvement d'Europe est peint sur toile et celui de Proserpine sculpté au trumeau de la cheminée.

2. L'église Saint-Michel est des plus attachantes par son portail, que construisit Hugues Sambin et où nous avons relevé les dates suivantes : 1537, 1541 et 1570. Il fut continué dans le même style au XVIIe siècle, comme l'attestent les millésimes de 1655 et 1667, gravés sur les tours. La partie inférieure date de la fin du XVe siècle, ainsi que l'église : chacune de ses pierres est marquée d'un signe de tâcheron. La décoration des trois porches, à voussures concentriques, est entièrement tirée de l'Apocalypse, ce qu'indiquent deux inscriptions latines : le sujet est l'Adoration de l'Agneau par la milice céleste et par les prophè-

1. Plusieurs ont été gravés et décrits par M. Sauvageot, dans sa belle publication : *Palais et châteaux, hôtels et maisons de France, du XVe au XVIIIe siècle*, 2 vol. in-fo.

1. La question des maisons du XVIe siècle sera traitée à nouveau par M. Palustre, avec sa compétence habituelle, dans son grand ouvrage sur *la Renaissance en France*.

tes, placés dans des médaillons inscrits à leur nom au-dessus du cintre des portes. Le trumeau de la porte principale vaut la peine qu'on s'y arrête, car il est surmonté d'une statue de saint Michel et égayé d'une série de sculptures où la mythologie prend place à côté de l'évangile : c'est vraiment le chef-d'œuvre de toute la composition, au point de vue de l'art.

Dans une chapelle latérale une fresque, passablement endommagée, représente le Portement de croix, ainsi signé et daté :

LĀ. 1588. FLORANT DESPESCHES DE TIL-CHASTEL A PAIN CEST CHAPELLE

A la sacristie, le sacristain très obligeant — ce qui n'est pas l'habitude chez ses confrères — nous a montré deux crucifix en ivoire et deux calices du XVIIe siècle, en argent fondu et ciselé. Les spécimens de cette époque, quoiqu'ils ne soient pas rares, ne sont pas non plus à dédaigner.

3. Près de Saint-Michel s'élève l'église Saint-Étienne, actuellement transformée en magasin. Le chœur et le transept remontent au XVe siècle, mais la nef n'a été construite que sous Louis XV, à l'imitation des parties qu'elle complétait, fait constaté ailleurs pour la même époque (1). Le sol est pavé de pierres tombales, qu'il importerait, pour la majorité du moins, de transférer au musée de la ville, afin d'en assurer la conservation dans l'intérêt de l'histoire et de l'épigraphie locales.

4. Le palais de justice présente cette double particularité que son porche à toiture en pierre est en style de la Renaissance et que sa grande salle des pas perdus, couverte à la fin du XVe siècle d'une charpente apparente, se termine par une petite chapelle, située à l'orient et que clôt un chancel en bois sculpté d'un travail excellent (fin du XVIe siècle) (2).

Le plafond de la cour d'assises, aussi en bois sculpté, appartient au règne de Louis XIII, tandis que celui de l'ancienne cour peut être reporté à l'époque de François I, dont on voit les salamandres aux consoles : ce dernier vient d'être l'objet d'une réparation générale qui en a exigé le démontage. Un troisième plafond, à poutrelles, a été peint sous Henri II, ce qu'attestent son chiffre et son nom inscrit sur la porte d'entrée.

Comme peinture, rappelons une Crucifixion du XVe siècle et de l'école bourguignonne, exécutée sur panneau ; surtout une tête de Christ, attribuable aux premières années du XVIe et que recommandent à la fois son expression et son fini.

5. L'église Saint-Jean a été rajeunie par une restauration récente. Nous voyons là, sur des murs du XVe siècle, des peintures décoratives, calquées sur celles qu'imagina Viollet-le-Duc, en tout autre style, pour la cathédrale de Paris. Le ton en est fade et le type nullement approprié à l'édifice. Dans une chapelle latérale, dédiée au Sacré-Cœur, un peintre-verrier a figuré, à une fenêtre, trois cœurs, sans dire précisément quels ils sont, mais on devine sa pensée. Ce doivent être les cœurs de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et de saint Joseph. On oublie trop facilement que le culte du cœur de saint Joseph a été condamné par Rome : il est bon de le rappeler en présence des inconséquences auxquelles entraîne fatalement une dévotion mal comprise.

Indiquons, parmi un certain nombre de dalles funéraires, la tombe effigiée de deux époux, avec riche décor d'architecture, de la fin du XIVe siècle et, sur une autre du XVe avancé, cette iconographie originale, le mari étant représenté par un squelette et la femme comme vivante, ce qui dénote qu'elle resta veuve.

6. Saint-Philibert est fermé, car il sert actuellement de magasin à fourrages. Il reste de la construction primitive une porte romane, analogue aux portes latérales de Beaune ; quelques chapiteaux historiés du XIIe siècle et une flèche en pierre du XVe, qui en a été prodigue par toute la France.

7. Il serait superflu de décrire la cathédrale, qui fut, à l'origine, l'église abbatiale de Saint-Bénigne. On a bien fait de relever contre la paroi du Sud plusieurs pierres tombales à effigies du moyen âge : c'est le seul moyen de les soustraire à une

1. Par exemple, à Loudun (Vienne). A Angers, dans l'église Toussaint, le chœur imite l'architecture du XIIIe siècle. L'église de Saint-Volusien, à Foix, a été reconstruite, de 1609 à 1675, dans le style ogival du XVe. (*Bull. de la soc. arch. du midi*, 1884, p. 31.)

2. La même disposition se retrouve en Lorraine dans la grande salle du château de Cons-la-Grandville : les portes fermées, la chapelle disparaissait et la salle pouvait servir à des usages exclusivement profanes, comme banquets et danses.

destruction inévitable par le frottement incessant des pieds.

Nous avons hâte d'arriver aux restaurations contemporaines. Dans une chapelle latérale, il y a encombrement de plaques de marbre formant ex-voto. Nous demandons instamment que ce système, récemment inauguré et si en vogue de nos jours, soit définitivement banni des églises qu'il enlaidit et embarrasse, sans apporter le moindre élément à l'histoire locale, car la rédaction en est conçue en termes très vagues ou peu intelligibles, comme sont des initiales et souvent nullement littéraires, encore moins épigraphiques. Cette lèpre, qui a commencé à Paris, s'étend maintenant dans toutes les villes de province et il n'est que temps d'y apporter un remède efficace par des mesures énergiques, émanant directement de l'autorité diocésaine. La piété est une excellente chose, mais à condition qu'elle soit réglée: c'est aux curés principalement à y veiller et ils ne remplissent pas à cet égard le devoir qui leur incombe s'ils se traînent à la remorque de leurs paroissiens, uniquement pour leur faire plaisir et satisfaire leurs caprices.

Le gaz est établi à la cathédrale, ainsi que dans plusieurs autres églises de la ville, malgré les défenses formelles du Saint-Siège (1). On parle beaucoup, dans un certain monde, de l'obéissance aux décrets de l'autorité pontificale. Maint exemple prouve que ce dévouement est purement platonique et que, le cas échéant, les fabriciens ne se gênent nullement de secouer un joug qui gêne et d'abréger des lois qui incommodent.

La cathédrale est, depuis plusieurs années, aux mains des architectes officiels: c'est dire qu'elle en sortira ce qu'elle n'était pas autrefois. L'un d'eux a voulu refaire les quatre gros piliers du transept, mais un inspecteur a heureusement constaté qu'ils étaient solides et n'exigeaient pas une reconstruction. Maintenant voici bien un autre projet: on démolira la voûte de l'inter-transept pour descendre la flèche que l'on s'obstine à réédifier, parce que, atteinte d'un coup de vent, il y a plus d'un demi-siècle, elle a légèrement dévié de la ligne verticale.

La crypte est une de ces inutilités, comme il s'en produit de temps à autre, sous prétexte de souvenir historique. Du tombeau de saint Bénigne il ne reste qu'un fragment de sarcophage insignifiant. Était-ce la peine de reconstruire à grands frais un monument souterrain, impropre au culte par son obscurité et sa fraîcheur, pour ne pas dire humidité, car l'eau suinte à travers les voûtes, coule le long des murailles et s'étend sur le pavé? Cette rotonde, qu'entoure une double nef, est certainement fort curieuse, mais pourquoi n'avoir pas rétabli également les deux étages qui la surmontaient et annonçaient au dehors son existence? Pourquoi la laisser aussi dans un état de malpropreté qui révolte? Les cryptes n'ont vraiment pas de chance, en France du moins: nous pourrions en citer des douzaines qui ne sont plus considérées que comme des décharges et qui, en conséquence, se remplissent peu à peu de bois de construction et de gravois. Singulière manière d'honorer et de respecter un lieu sanctifié jadis par la dévotion populaire et les reliques des saints! Quoi qu'il en soit, la crypte de Saint-Bénigne, par les débris remis en place, offre un haut intérêt archéologique. Si l'ensemble annonce l'époque romane primitive, on peut, sans crainte d'errer, remonter jusqu'à l'époque mérovingienne pour certains chapiteaux. L'un d'eux surtout mérite d'être signalé à cause de sa sculpture méplate, qui est pour ainsi dire de la gravure et qui présente une grande analogie de style avec les décorations du temple Saint-Jean à Poitiers et de la crypte de la cathédrale de Moutiers. En plusieurs endroits, les chapiteaux répètent le même motif iconographique sur les quatre faces, par exemple, deux colombes buvant, non dans un calice, mais dans un vase allongé à la façon du *guttus* antique et un souverain, peut-être un roi de Juda, assis sur un trône et, coiffé d'un haut bonnet conique, dont la barbe et les cheveux forment autour de sa tête comme un nimbe, ainsi qu'on le remarque sur le

1. Je recommande, dans les *Ephemerides liturgicæ*, Rome, 1889, p. 95-105, la dissertation intitulée : *De luce ex atris vaporibus elicita, vulgo gaz et electrica in ecclesiis.* Voici ses conclusions : « Est materies impurissima ad suam quod spectat originem, ut hac tantum de causa divino cultu indigna judicanda sit..... Est profana et quid præ se fert consequenter, quod excitandæ devotionis velut est incapax. Symbolicis insuper significationibus caret odoremque habet adeo ingratum ut nisi ater vapor diligentiori cura clausus maneat in tubis (quod obtineri interdum non potest) intolerabilem circumstantibus fœtorem redoleat..... Hinc mentem esse certa scientia novimus S. C. R. ut hoc super negotio nihil omnino innovetur. »

moule à patène du musée d'Orléans, publié dans le *Bulletin monumental.*

8. L'église Notre-Dame est un magnifique édifice de la seconde moitié du XIIIe siècle, qui nous a captivés par l'élégance de ses sculptures et la richesse de son portail, dont la restauration sera bientôt achevée ; restauration, hélas ! faite un peu à la légère et où les idées modernes ont une trop large part. On nous a assuré que les personnages et animaux en saillie, sur trois rangs, à la façade et analogues à des gargouilles qui ne versent pas d'eau, étaient dans un état complet de dégradation. Alors sur quoi s'est-on basé pour les refaire et quelle idée y a-t-on attachée ? Il est assez singulier qu'au milieu de cette vaste composition, qui semble exclusivement représenter les vices, un ange, jouant de la viole, se trouve comme perdu. Nous nions formellement que le couronnement des deux cages d'escalier ait été primitivement terminé par une croix ; un bouquet était seul normal et une foule de clochetons avoisinants en auraient fourni d'excellents modèles. Nous avons constaté ailleurs une dévotion persistante aux deux larrons.

Des apôtres, accompagnant les anciennes croix de consécration, il ne reste plus que saint Pierre et saint Barthélemy : la peinture paraît dater du XIVe siècle. Saint Pierre est à droite de la grande porte, quoique sa place naturelle ait été dans le sanctuaire ; mais cela prouve peut-être que les onctions furent commencées par le bas de l'église. On sait que symboliquement les douze croix formées par le consécrateur avec l'huile sainte figurent les douze apôtres, colonnes et soutiens de l'Église. On rencontre le collège apostolique à cette place, d'abord à la sainte Chapelle de Paris qui en est le prototype, puis à la cathédrale de Cologne, à Paris dans l'église de Saint-Jean de Beauvais et à Saint-Bonnet de Bourges.

Dans le transept nord, une série de vitraux du XIIIe siècle est consacrée aux légendes de saint Pierre et de saint André. L'un d'eux a été offert par la corporation des forgerons, que l'on voit dans leur atelier, chauffant le fer et le battant sur l'enclume.

Dans la chapelle des catéchismes existe un charmant vitrail du XVIe siècle, qui représente l'Assomption de la Vierge Marie, montant au ciel, et laissant tomber sa ceinture entre les mains de saint Thomas, une seconde fois incrédule. Le donateur figure dans un coin, vêtu d'une soutane violette et d'un surplis.

Nous aurions bien désiré voir de près la statue de la Vierge noire, que l'on dit remonter au Xe siècle ; mais la personne pieuse, chargée de l'habiller et déshabiller selon le degré des fêtes, n'a pas daigné, malgré notre insistance, se déranger pour nous rendre ce service, car c'en était véritablement un que de nous mettre à même de contrôler par l'archéologie la tradition locale.

9. On ne peut se dispenser d'aller à l'ancienne Chartreuse, aujourd'hui hospice d'aliénés, admirer le chef-d'œuvre de Claux Sluter, connu à tort sous le nom de *puits de Moïse.* C'est un piédestal, planté au milieu d'un puits qu'alimente une source d'eau vive et entouré de prophètes et d'anges attristés. Au-dessus s'élevait un Calvaire que la Révolution a renversé. Nous donnons nos préférences aux statues admirables de Daniel et de Jérémie. Il reste encore des traces de peinture et de dorure sur les vêtements ; malheureusement, pour préserver cet insigne monument, on l'a abrité, ou plutôt étouffé sous une épaisse enveloppe de pierre, percée de baies grillées qui ne laissent pénétrer qu'une lumière insuffisante pour bien juger des détails.

Lorsque nous y étions, on démontait, pour les restaurer, les statues de l'ancien portail de l'église des Chartreux. Sur le trumeau se dresse celle de la Vierge ; à droite et à gauche sont agenouillés Philippe le Hardi et Marguerite de Bavière, assistés de leurs patrons, suivant la pieuse coutume du moyen âge (1).

1. A la Sainte-Chapelle de Bourges, construite par Jean de Berry, à la fin du XIVe siècle, « l'effigie du duc et celle de Jeanne de Bourgogne décoraient la porte d'entrée ». (*Gaz. arch.*, 1887, p. 204).

Jean Aubery écrivait en 1604 au sujet de la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault : « Au devant de la porte de la chapelle, paraît, relevé de pierre blanche, Jean de Bourbon, » qui « fit construire le superbe et dévot édifice de ceste saincte chapelle..... ; l'autre figure, qui est à costé de lui, est Jeanne de France, fille du roy Charles septiesme». (Gélis, *Le Château de Bourbon l'Archambault*, p. 86). Dubuisson, qui les vit en 1646, en parle en ces termes : « Contre les soustiens intérieurs de la voûte et des deux costés de la porte de la chapelle sont deus statues de très belle pierre et fort bien faites au naturel, l'une du duc Jean deuxième, ayant à ses pieds les armes de France-

A l'intérieur de la chapelle est accolé au mur un écusson remarquable, où les armes de France, soutenues par deux anges, sont abritées sous un pavillon fleurdelisé. Sur les consoles sont peintes, d'un côté, les armes de France et de Savoie, ce qui reporte à l'époque de Louis XI et, de l'autre, un écu écartelé de France et de Dauphiné.

10. Le musée de la ville, dont le catalogue est très détaillé, a une grande importance pour le nombre et la qualité des objets qu'il contient : la majeure partie est archéologique. La grande salle, aux chiffres de Henri II, renferme les incomparables tombeaux des ducs de Bourgogne et deux retables en bois sculpté d'un travail très délicat. Nous y avons rencontré un autel du XIIIe siècle, en pierre sculptée, où le Christ est accompagné des symboles des évangélistes. Les côtés sont remplis par plusieurs traits de la vie et de la passion de l'apôtre saint André qui, comme dans le vitrail de Notre-Dame, est crucifié horizontalement, ainsi que le pratiquait le haut moyen âge (1) : la croix en X n'est venue que plus tard.

Il y a une série d'ivoires fort remarquables, à commencer par une couverture d'évangéliaire, travail latin du VIIIe au IXe siècle et où le Christ est assis, au milieu de ses apôtres, c'est-à-dire docteur et juge ; plusieurs peignes civils, en ivoire ou en buis ; de nombreux émaux limousins, mêlés à quelques émaux rhénans ; un dizain en ivoire, gravé à Tropea (Deux Siciles), au XVIIe siècle, et, à la même date, un autre dizain, formé de noyaux de cerises sur lesquels sont sculptés très finement des bustes d'empereurs romains, qui seraient beaucoup mieux placés ailleurs, car ils n'ont ni connu ni pratiqué la dévotion du chapelet.

Le catalogue forme un volume. Il a le double inconvénient d'être très long et très incorrect. La confusion est encore augmentée par le désordre des pièces et le double numérotage des objets. Quand est-ce donc que nous serons en possession, pour nos musées qui recèlent de vraies richesses, d'un classement logique et d'un bon catalogue?

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

Bourbon..... Il est représenté rasé et sans aucun poil de barbe, vestu de l'habit ducal, le collier de l'ordre Saint-Michel au col, sa main droite pendante et gantée et la gauche levée qui tient son gant ployé dans sa paume..... A son costé gauche est l'autre statue de sa femme, Jeanne de France, fille de Charles VII, couronnée comme son mary et ayant aussy ses armes..... La statue est vestue fort serrée, sans vertugade, la gorge close, mais sans rabat, et son corset ou surcote et les manchettes qui passent par dessous et à travers sa robe ouverte es costés, au plus près, comme celle d'un chartreux, sont très étroites et longues, pendant et couvrant le dessus de la main quasi jusques au bout des doigts. Elle n'a point de gands et cela est ressemblant aux manches des Polonois, ambassadeurs à Paris en 1645. Ces deux sont les édificateurs, fondateurs de ceste nouvelle saincte chapelle. » (*Ibid.*, p. 93).

1. Voir entr'autres un vitrail du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Angers.

Correspondance.

LA suite de la lettre de M. Arthur George Hill, sur la *Restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne* et des observations que nous y avons ajoutées dans notre fascicule d'avril dernier, nous avons reçu d'un archéologue de Wismar, M. le docteur Crull, la lettre suivante que nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs. Écrite par une plume très compétente, elle aidera à répandre plus de lumière sur la matière controversée en donnant l'opinion d'un érudit qui a suivi de très près la restauration des églises de sa ville natale, en particulier, et en général, les travaux entrepris pour la réparation des monuments du Nord de l'Allemagne.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue de l'Art chrétien.*

JE tiens tout d'abord à vous remercier de l'envoi de votre article que j'ai lu avec le plus vif intérêt. Cet intérêt vous expliquera mon désir d'ajouter quelques observations, en vous priant de vouloir bien les accueillir avec indulgence. En général, M. Hill a parfaitement raison de regretter le résultat de beaucoup de restaurations entreprises dans le Nord de l'Allemagne, et notamment dans le Mecklenbourg, et, en ce qui me concerne, j'ai toujours appris avec peine, depuis trente ou quarante ans, que telle ou telle restauration, conforme au style de l'édifice, était approuvée et allait être entreprise. En effet, les architectes qui avaient à diriger ces sortes de travaux ne se contentaient pas de réparer les dommages subits par la construction originale, ni de remplacer le mobilier défectueux et sans valeur du dernier siècle, par des travaux corrects dont le style répondait à la destination et à la place qu'ils devaient occuper, mais souvent ils ont écarté des retables, des chaires de vérité des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, d'ailleurs travaillés avec un sentiment artistique véritable, par des œuvres d'une pauvreté évidente, sans caractère, mais qui avaient la prétention d'être exécutées dans le style du moyen âge. D'autres fois ils ont aussi modifié et transformé l'architecture elle-même, sans égard pour le caractère du monument, y introduisant un décor plastique ou peint qui n'y a pas existé, inconnu dans les édifices de ces contrées, et qui, sans recherche d'origine, était emprunté à l'un ou l'autre recueil de modèles. C'est assurément à juste titre que M. Hill fait observer que, dans les monuments restaurés de cette manière, l'archéologue ne saurait plus retrouver leur histoire, ni même les traces des générations auxquelles ils ont servi.

M. Hill exprime la crainte que la restauration de l'église de Saint-Georges ne soit dirigée dans le même esprit ; en exceptant un seul point, je puis le rassurer à cet égard. Permettez-moi d'entrer dans quelques détails. Et d'abord quelques mots relatifs à l'église de Saint-Nicolas : En 1703, un ouragan renversa la flèche de la tour de Saint-Nicolas qui, s'abattant sur la grande nef de l'église, enfonça les voûtes et réduisit en décombres tout le mobilier intérieur ; les orgues en bonne partie, les fonts baptismaux, la chaire de vérité, les stalles et plusieurs des clôtures du chœur, tout fut détruit. — Il fallut donc refaire tout cela à neuf, et sans doute on a mis alors au rebut bien des morceaux qui ne répondaient pas au goût frelaté de l'époque ; en dehors d'un retable d'autel, d'une petite sculpture en bois, du tableau de l'autel majeur et de la plupart des clôtures du chœur, il ne demeura rien du mobilier de la période du moyen âge ; des siècles qui lui succédèrent on ne conserva que deux épitaphes. Après que, grâce à une générosité regrettable, l'ancien retable eut été remplacé en 1774 par un portique en style rococo, il restait fort peu de chose dans l'église. Mais lorsque l'intérieur dut être restauré, il y a une quinzaine d'années, on ne conserva pas seulement scrupuleusement les objets indiqués, mais on respecta encore l'autel et la chaire de vérité. Quant à la construction même il fallut bien la renouveler en partie, parce que, pour la conservation du monument il a été reconnu nécessaire de neutraliser l'effet des arcs qui poussaient les murs de la grande nef vers l'intérieur, par la réfection des voûtes. Ce travail eut pour conséquence l'enlèvement du badigeon blanc qui couvrait les murs, faisant apparaître ceux-ci tels qu'ils étaient primitivement, c'est-à-dire dans leur construction en brique. C'est là une manière de procéder que je chercherai à justifier plus tard, tout en reconnaissant les fautes commises à cette occasion. C'est ainsi que

l'on gratta des peintures qui s'y trouvaient très probablement, et l'on y mit des ornements qui ne s'y trouvaient point et dont le caractère est exotique. Enfin, il y a une huitaine d'années, la restauration de la partie inférieure des nefs et des chapelles fut entreprise ; il fut admis comme principe au cours de ce travail, de ne rien éloigner et de ne rien ajouter à ce qui se trouverait sous le badigeon.

On a suivi le même procédé pour la restauration de l'église Saint-Georges, et assurément si lors de sa visite, M. Hill a dressé un inventaire des choses qui s'y trouvaient alors, il pourrait s'assurer qu'il n'y manque pas une seule pièce. Il est à regretter sans doute que la stabilité de la construction qui, paraît-il, était bien menacée, ait imposé les mesures qui ont été prises ; pour moi, qui ne suis pas architecte, je dois les regretter d'autant plus que leur efficacité ne me semble point en rapport avec les dommages causés à l'aspect intérieur de l'église, et qu'un autre moyen proposé me paraissait à la fois plus admissible et moins préjudiciable à l'effet de l'ensemble ; ceci soit dit en passant, comme l'expression de l'opinion d'un profane.

Comme vous paraissez d'accord avez M. Hill pour condamner le grattage de la peinture des parois, permettez-moi d'entrer encore dans quelques considérations afin de chercher à justifier cette manière d'agir (1). Tout d'abord je dois constater que, d'après les recherches faites sur ce point, toutes les constructions de style gothique de nos régions, en ce qui concerne les murs et les piliers, laissaient voir à l'intérieur, leur appareil en briques ; tandis que les niches, les voûtes, les arcades et les arcs étaient couverts d'enduit. C'est là une disposition conservée intacte encore dans deux églises à Stendal et dans l'église autrefois de pèlerinage à Wilsnack, située sur la ligne du chemin de fer de Hambourg à Berlin. On a fait un plus large usage de l'enduit suivi de peinture décorative à l'église Sainte-Marie à Lubeck, — toutefois on n'a pu établir encore jusqu'où cet enduit a été étendu ; à Saint-Nicolas et à Saint-Georges à Wismar, les chapelles le long des bas-côtés sont recouvertes de chaux. A la fin du XVIe siècle, on a commencé à décorer les églises de nos régions dans le goût du temps ; on a continué au siècle suivant, et enfin vers l'an 1700 on a développé ce procédé couvrant complètement les parois des églises de lait de chaux. Le blanchiment radical a couvert sans distinction les peintures prévues et ordonnées par les architectes primitifs, les *ex-voto* fondés par la piété des fidèles et enfin les décorations ajoutées à des époques plus récentes ; tout cela fut enseveli sous une épaisse et uniforme couche de chaux.

S'il s'agit donc de remettre en honneur le monument et de le faire apparaître, autant que cela est possible, avec l'aspect que le constructeur a voulu lui donner, si on veut réparer les outrages qu'il a eus à subir, que reste-t-il à faire sinon à éloigner le badigeon ? Cette manière de faire serait-elle plus condamnable que les efforts tentés pour purifier les chants ecclésiastiques devenus mondains, plus répréhensible que le travail par lequel on enlève les repeints d'un tableau en cherchant à rendre à une œuvre d'art ce que celle-ci a perdu par l'action du temps et des hommes ? Il est exact de dire que le grattage est un moyen très imparfait d'éloigner le badigeon, la chaux étant entrée dans les fissures et les pores de la brique. Il devient presque impossible de le faire disparaître complètement, et, après le grattage la brique conserve un aspect blanchâtre, comme couverte de moisissure, mais malheureusement on n'a pas encore découvert d'autre moyen de décomposer le lait de chaux. Même l'acide muriatique n'est pas assez efficace et en présence d'églises de grandes dimensions, — Saint-Nicolas a une hauteur de 35 mètres — il est d'ailleurs impossible d'en faire usage. S'il s'agit donc d'éloigner cette substance blanchâtre, et si l'on ne veut y substituer une teinte tout aussi étrangère à l'aspect original par un peinturage gris, verdâtre ou de toute autre teinte, sous lequel se

1. Nous nous sommes prononcé en principe contre le grattage intérieur et *extérieur* des églises, tel que ce genre d'opérations se fait le plus souvent. Cependant, en examinant les observations de notre correspondant, nous avions particulièrement en vue les monuments de nos régions construits en pierre de taille. Si, dans le Nord de l'Allemagne nous avons souvent été frappé, d'une manière qui n'avait rien d'agréable, des vastes étendues où la brique rouge apparaissait dans l'intérieur des églises, nous ne nous sommes pas hâté pour cela de condamner un procédé qui n'a rien de plaisant à l'œil. En matière de restauration il est prudent de ne pas prononcer de verdict sans connaître l'état du monument qui a rendu la restauration nécessaire. N. D. L. R.

montrerait de toutes parts l'appareil en briques, il ne reste guère d'autre procédé que de peindre, après avoir éloigné le badigeon, les briques du ton rouge qui leur est propre, et de repasser au pinceau le joint qui les sépare. Je ne pense pas qu'il existe une autre voie, bien que celle-ci soit de nature à porter atteinte aux principes de l'art ecclésiastique du moyen âge ; ces principes qui veulent avant tout, que dans la maison de Dieu, tout soit conforme à la vérité et à la sincérité.

Sans doute les masses de ce ton rouge ne sont que très peu tempérées par ces joints tracés à la chaux. Aujourd'hui que l'intérieur de nos temples n'est plus égayé par l'or et la coloration de trente autels avec leurs magnifiques retables ; où l'harmonie vivante de leurs parements, des ornements des prêtres et de la polychromie de la statuaire n'est plus là pour interrompre et neutraliser cette teinte d'un rouge uniforme, — quand la brique n'est pas brune, comme à Stendal, ou presque jaune comme à Butzow, — cette teinte doit frapper désagréablement l'œil de l'étranger habitué aux nuances neutres de la pierre de taille, ou aux églises recouvertes d'enduit. Mais je puis au moins assurer que dans la restauration de l'église Saint-Georges, et celle du soubassement de Saint-Nicolas, on a mis la conscience la plus scrupuleuse à reproduire la teinte originale de la brique employée. On a donné aussi les instructions les plus précises aux ouvriers pour qu'ils aient à suivre les joints anciens avec le pinceau, et notamment dans les places où l'appareil annonçait un remaniement dans la construction ou bien une reconstruction postérieure ; toutes ces indications n'ont été dissimulées nulle part ; elles ont été au contraire conservées avec le plus grand soin.

J'ignore jusqu'où s'étendent les exigences de M. Hill en ce qui concerne la conservation des monuments. Ses observations sont critiques, mais il n'a pas bien fait connaître ses principes. S'il désire qu'il ne soit procédé à aucune restauration et que l'on ne fasse que réparer les dommages de la construction qui peuvent menacer son existence, il va trop loin à mon sens ; dans ce cas il faudrait, pour citer un exemple, laisser aux chaires de vérité sculptées en bois de chêne, autrefois couvertes de dorures et de peintures, le peinturage en imitation de marbre rouge ou gris qui leur a été appliqué au siècle dernier. Mais cela ne peut être son opinion, et je crois au contraire que M. Hill trouvera qu'il est juste d'éloigner semblable peinturage. Mais dans ce cas, il doit aussi, ce me semble, ne pas désapprouver les efforts tentés pour faire apparaître aujourd'hui les églises dans le vêtement qui leur a été donné par le constructeur. Si ce vêtement, au lieu d'être en soie, comme autrefois, est simplement confectionné en coton, — pour employer une comparaison, — on peut le regretter, mais il n'y a pas moyen de donner une étoffe plus riche. Je le regrette de mon côté, mais au moins ma conscience archéologique m'absout de tout péché grave.

Quant au reste, vous avez, en répondant à M. Hill, résolu et épuisé les questions que sa lettre soulève. Permettez-moi cependant de vous signaler deux erreurs de fait qui vous ont échappé. L'église Sainte-Marie à Lubeck n'a jamais été collégiale, et la position élevée des fonts baptismaux à l'Ouest de la grande nef dans nos églises paroissiales n'est pas une conséquence de la Réforme, c'est une disposition traditionnelle qui remonte beaucoup plus haut.

Wismar, juin 1889.

Dr F. Crull.

Nous avons reçu la lettre suivante de M. L. Guibert, secrétaire de la *Société archéologique et historique du Limousin :*

Limoges, le 23 mai 1889.

Monsieur,

Je suis bien en retard pour vous remercier des deux trop bienveillants articles que vous avez eu l'obligeance de consacrer à mes récentes publications dans l'*Art chrétien.* M. l'abbé Texier a passé le premier et a laissé peu à faire à ceux qui sont venus après lui. Il y a toutefois encore à préciser bien des détails et à publier bien des documents. C'est surtout cette dernière tâche que poursuit notre Société.

Malheureusement, bien des objets intéressants ont disparu de nos églises et nous avons beau veiller, beaucoup sont encore enlevés. Il y a huit jours à peine, nous étions avisés qu'une de nos châsses les plus curieuses du département de la Creuse était offerte en vente à Paris. Nous avons aussitôt informé l'Évêché, qui a pris des mesures pour empêcher ce brocantage. Mais bien des fois on n'apprend la chose qu'après que tout est fini, et trop souvent l'objet est déjà en Angleterre ou en Amérique.

Permettez-moi de vous exprimer toute ma gratitude pour l'encouragement que vous voulez bien me donner dans votre *Revue* si intéressante et si autorisée. Rien ne vaut pour le travailleur consciencieux de semblables suffrages auxquels votre haute compétence donne un prix tout particulier.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

L. GUIBERT.

Avioth, le 26 juin 1889.

Nous croyons devoir insérer le passage suivant d'une lettre que M. l'abbé Oury, curé d'Avioth, nous fait l'honneur de nous écrire :

MONSIEUR,

Je vous prie d'avoir l'obligeance de continuer mon abonnement à la *Revue de l'Art chrétien.* C'est une manière de témoigner ma gratitude pour l'intérêt qu'elle porte à l'incomparable église d'Avioth.

Seulement, qu'il me soit permis de relever une inexactitude de la *Revue* pour l'année 1885. Il est dit à la page 509 : « Un petit groupe a poussé jusqu'à *Avioth ;* les « honneurs du monument leur ont été faits par le Curé de « la paroisse, auteur d'une monographie que la *Revue de* « *l'Art chrétien* a eu l'occasion d'analyser. »

Je n'ai pas écrit de monographie sur Avioth ; celle dont il est question dans ce passage a été analysée en effet dans le courant de cette même année 1885, page 245, elle a pour auteur l'abbé Jacquemain, prédécesseur dans la cure d'Avioth de votre très humble serviteur, et qui est mort il y a neuf ans. Cette monographie, la dernière en date, et même en valeur, qui ait paru sur Avioth, mérite la critique sévère que la *Revue de l'Art chrétien* a publiée. *Mais j'en recuse la paternité.*

J. OURY,
Cl. Regul. Salv. Nostri.
curé d'Avioth.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.

Séance du 28 février 1889. — M. de Barthélemy signale, de la part de M. le docteur Reboud, la découverte des débris d'un char antique à la Côte-Saint-André (Isère). — M. Prost communique, de la part de M. le comte de Puymaigré, la photographie d'un bas-relief fruste représentant une femme et sculpté sur un rocher au milieu des bois entre Kédange et Kemplich. — M. Courajod expose son opinion sur la nécessité de ne faire ni retouche ni réparations aux œuvres du moyen âge et de la Renaissance qui sont exposées dans les musées, et rappelle que ce principe est déjà adopté par le Département des antiques grâce aux efforts de M. Ravaisson-Mollien. M. Müntz ajoute aux observations de M. Courajod, qu'il serait désirable que le même principe fût appliqué aux monuments d'architecture. — M. d'Arbois de Jubainville expose son opinion sur le vers de Properce où figure le chef gaulois Virdumarus.

Séance du 6 mars. — M. Roman présente la photographie d'une sculpture décorative exécutée au XVIe siècle par Pierre Buche, procureur général au parlement de Grenoble, et actuellement conservée au musée de cette ville. — M. l'abbé Thedenat lit un mémoire de l'abbé Batiffol, associé correspondant national à Rome, sur les mesures prises pour sauvegarder les collections du Vatican pendant l'occupation française de 1798 et 1799. — M. Babelon communique le compte-rendu fait par M. Lejeay, conservateur du musée archéologique de Dijon, de la découverte d'un sanglier de bronze et de monnaies gallo-romaines sur la rive gauche de l'Aroux à Étang (Saône-et-Loire). M. Courajod présente l'estampage d'une inscription qui établit d'une façon certaine la provenance d'un fragment de la décoration sculpturale du château de Gaillon, placé aujourd'hui sur la cheminée de la salle de Houdon au musée du Louvre.

Séance de 13 mars. — M. Molinier démontre la fausseté d'un certain nombre d'ivoires prétendus anciens qui sont actuellement conservés dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre. — M. Ulysse Robert lit une note sur la tourelle du XIIIe siècle qui subsiste encore à Saint-Mandé, avenue de Paris et qui faisait autrefois partie du mur d'enceinte du parc de Vincennes. Sur sa demande la compagnie émet le vœu que cet édifice soit classé parmi les monuments historiques et préservé de la destruction. — M. Müntz lit une note sur les épées d'honneur que les papes avaient l'habitude d'envoyer à des princes étrangers ou à des capitaines célèbres. On retrouve des comptes-rendus de la bénédiction de ces armes jusque sous le pontificat d'Urbain V. — M. de Laigne, associé correspondant national, présente deux miroirs étrusques provenant de Florence et décrit les sujets qui y sont gravés. — M. Courajod, en son nom et au nom de M. Corroyer, présente une série de sculptures en bois et de textes qui confirment la thèse émise par eux en 1885 sur l'origine de ces œuvres et sur la signification des marques que les confréries des tailleurs de bois d'Anvers et de Bruxelles étaient dans l'usage d'y apposer au XVe siècle. — M. de la Martinière, chargé d'une mission archéologique au Maroc, présente le résumé des résultats que ses premières explorations ont donnés dans l'ancienne Mauritanie Tingitane.

Séance du 20 mars. — M. Omont présente un album des spécimens de caractères hébreux, grecs, latins et de musique gravés au XVIe siècle. Les notes manuscrites qui accompagnent chaque caractère font connaître la date, le lieu, l'objet et le prix de la gravure de la plupart d'entre eux. Cet album qui a appartenu au célèbre graveur Guillaume Le Bè, vient d'être acquis par la Bibliothèque nationale. — M. Roman communique un dessin de l'écusson armorié du XVIe siècle actuellement encastré au haut d'une fenêtre du même temps dans la cour de l'École des Chartes, et démontre que les armes qui y figurent sont d'une femme de la famille Clausse de Mouchy.

Séance du 27 mars. — M. Omont signale deux feuillets manuscrits conservés dans la collection de sire Thomas Philipps à Cheltenham et qui subsistent seuls d'un recueil de vers latins écrits par Reginbertus à Reichenau avant l'année 842. — M. de Sainte-Marie, associé correspondant à Salonique (Turquie), présente deux statuettes de bronze, diverses médailles antiques et un reliquaire provenant de la Macédoine. — M. Courajod entretient la Société des quatre principaux monuments de la sculpture bourguignonne conservés à Dijon : le portail de la Chartreuse, le puits de Moïse et les deux tombeaux des ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur. Il établit la part qui revient dans ces œuvres à Sluter et insiste sur la nécessité d'un examen attentif pour attribuer avec certitude à tel ou tel artiste les différentes parties de ces monuments. A ce propos, il signale l'utilité des notes et dessins pris par Gilquin en 1736 et présente des photographies de ces dessins.

Séances des 3 et 7 avril. — M. de Laurière présente une publication historique de M. l'abbé Inganni, chapelain de Zevido en Lombardie, sur

la chapelle expiatoire élevée par les soins du roi François Ier dans cette localité en souvenir de la bataille de Marignan. — M. Lecoy de la Marche lit une note sur l'emploi des grands sceaux de majesté substitués aux anneaux sigillaires et fixe aux premières années du règne du roi Robert ce changement qui eut une très grande influence sur la généralisation de l'usage des sceaux et sur le développement de la gravure en métal.

Séances des 17-24 avril, et 1 mai. — M. Courajod démontre que le bas-relief conservé au Louvre sous les Nos 8 et 79 du catalogue des sculptures du moyen âge et de la Renaissance, ne représente pas la Nativité de la Vierge, mais celle du Christ, et a été exécuté, ou du moins colorié pour la cathédrale de Chartres, en 1543, d'après une Nativité de la Vierge faite pour la même église en 1519. — M. de Barthélemy communique trois carreaux de terre cuite, provenant de la Celle-sous-Chante-Merle (Aube) et appartenant à la fin du XVe siècle. L'un de ces carreaux, qui est inédit, porte la légende : *Clemens tousiours.*

Séances des 8 et 15 mai. — M. Durrieu communique une quittance de 1395 mentionnant l'achat par le duc Louis d'Orléans de diverses pièces d'orfèvrerie pour étrennes, et notamment d'une statuette de Charlemagne d'or sur un entablement dont il signale l'analogie avec celle qui surmonte le sceptre royal de Charles V. Le même membre présente une série d'observations sur les principaux manuscrits d'origine française ou flamande qui appartenaient à la collection Hamilton et doivent être prochainement vendus à Londres. Il exprime le souhait que ces précieux monuments de la miniature soient rendus à la France. — M. Courajod signale quelques récentes découvertes ou constatations,faites sur le sculpteur Désiderio de Settignano, qui lui permettent de maintenir l'attribution à cet artiste du buste d'enfant du musée d'Avignon, et infirment l'opinion qui s'était produite dans un sens contraire lorsqu'il présenta ce buste à la compagnie. — M. Ulysse Robert lit une note sur quelques-unes des signatures d'évêques français ou espagnols qui figurent au bas de la lettre du concile de Narbonne, en 1031, à Selna, abbé de Canigon. — M. Giraud présente un certain nombre de plaquettes décoratives. — M. Guillaume rend compte des découvertes faites par lui dans les substructions des Tuileries et dans le sol de la place du Carrousel qui doit être occupé par un jardin. — M. Pallu de Lessert rend compte des recherches faites par lui, en 1888, à Tizziet et au cap Tedles, entre Dellys et Bougie. Il communique des textes d'inscriptions et des photographies de stèles découvertes au cours de cette campagne.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 8 février.* — M. Héron de Villefosse soumet à l'Académie le moulage et les photographies de deux monuments romains intéressants pour la reconstitution du groupe célèbre trouvé à Olympie en 1877 et connu sous le nom d'*Hermès de Praxitèle.* — M. de Mely lit une note relative au vitrail de la cathédrale de Chartres du XIIIe siècle, offrant le portrait du cardinal Vancza. Nos lecteurs ont pu lire *in extenso* ce travail dans notre dernière livraison.

Séance du 22 février. — M. H. Wallon, donne communication d'une lettre de M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome. M. Geffroy annonce que l'administration des fouilles et musées du royaume d'Italie va ouvrir un nouveau musée, dont la création lui fait honneur. Il est établi dans la *Villa di Papa Giulo*, non loin de la *Porta del Popolo.* Il se compose des plus importants objets provenant des fouilles exécutées, depuis deux ans, à *Civita Castellana* (l'ancienne Falléries), par MM. Cozza et Pasqui, sous la direction de M. Gamurrini.

Les antiquités de la nécropole ont été déposées avec méthode dans le nouveau musée. Chaque tombe a reçu un numéro d'ordre chronologique et son mobilier funéraire a été réuni dans une vitrine ou dans une partie de vitrine. Le mobilier des tombes les plus anciennes consiste en objets d'ambre, en silex, en armes de bronze, en vases non travaillés à la roue. Ces tombes moins archaïques trahissent des importations phéniciennes; on distingue ensuite des indices de l'influence grecque, puis apparaissent les œuvres d'une école d'art local ; enfin, c'est l'art gréco-romain qui l'emporte. La série est interrompue depuis le VIIIe siècle jusqu'aux derniers temps de l'Empire. M. Gaston Boissier confirme les renseignements et les appréciations de M. Geffroy : les fouilles ont donné des résultats considérables et le nouveau musée ne saurait manquer d'attirer de nombreux visiteurs. — M. Jules Oppert communique une note intitulée : Les *Époques d'Aménophis IV et de Hammurabi.*

Séance du 1er mars. — M. Remy Siméon communique à l'Académie une note sur deux manuscrits mexicains appartenant l'un à la Bibliothèque Nationale et l'autre à celle du Palais-Bourbon. — M. l'abbé Duchesne lit une note par laquelle il s'attache à prouver que le concile tenu à Reims vers 626 est identique au concile de Clichy tenu à la même époque, et dont le texte n'est connu que depuis 1757. — M. Ph. Berger communique le résultat de ses nouvelles recherches sur les monnaies des rois de Numidie. L'intérêt de cette trouvaille consiste à nous montrer comment les

Phéniciens procédaient dans leurs abréviations : ils aimaient à les former de la première et de la dernière lettre d'un mot ou même d'une légende entière. Jusqu'à ce jour on avait cru que cet usage n'appartenait qu'aux Juifs du moyen âge. Il y a là une voie nouvelle ouverte à la lecture des légendes monétaires et peut-être même de certaines inscriptions sémitiques.

Séance du 8 mars. — M. d'Arbois de Jubainville communique le résultat de ses recherches sur l'origine du chef gaulois Virdumarus. — M. Oppert communique des observations concernant les mesures de superficie de l'antique Chaldée. — M. Ravaison communique en seconde lecture son mémoire relatif à l'interprétation des scènes figurées sur les monuments funéraires des Grecs. — M. Reinach communique à l'académie une étude sur le calendrier arsacide et l'origine du calendrier juif, d'après les médailles.

Séance du 22 mars. — M. Geffroy donne des nouvelles des fouilles exécutées sur divers points de cette ville. Celles du Père Germano, sous la basilique de Saint-Jean et de Saint-Paul, ne sont pas terminées; il y a encore une partie de la maison antique à découvrir. Les travaux étaient assez avancés, le 8 mars dernier, pour qu'une cérémonie religieuse ait eu lieu dans la principale des sept chambres ornées de peintures qui viennent d'être déblayées. Les plus anciennes de ces peintures datent du IIe ou du IIIe siècle; les moins anciennes sont, les unes du IVe siècle, les autres du XIe, ces dernières ont l'apparence byzantine. Les fouilles du forum d'Auguste ont commencé, le 9 janvier, sous la direction de M. Rodolphe Lanciani. Déjà deux inscriptions qui y ont été découvertes en février, ont été signalées à l'académie ; ces jours derniers, on en a découvert une troisième relative à Appius Claudius Cæcus. M. Geffroy termine sa lettre en annonçant que, par un décret royal en date du 7 février dernier, a été institué à Rome un musée central indépendant des anciens musées de cette ville et destiné à recevoir les objets d'antiquités trouvés depuis 1870. On doit y joindre ceux qui proviennent de l'Ombrie jusqu'à ce que cette province possède un musée national. — M. Héron de Villefosse présente les estampages et les photographies des nouveaux textes épigraphiques découverts à Volubilis (Maroc) par M. de la Martinière. M. Edmond Le Blanc donne, d'après une communication faite par M. Marucchi, d'intéressants détails sur les travaux de l'académie d'archéologie chrétienne présidée par le commandeur de Rossi à Rome pendant les mois de janvier et de février derniers.

Séance du 29 mars. — M. J. Reinach communique à l'académie une courte inscription grecque conçue dans un alphabet archaïque nouveau et dont un estampage lui a été envoyé par M. Démosthènes Baltazzi, directeur des antiquités dans le vilayet d'Aidin. — M. Sénart présente deux pierres gravées et plusieurs moulages d'autres pierres gravées, provenant de la vallée de Caboul, qui lui sont communiquées par le capitaine Déane. Tout tend à ramener les trois petits monuments à la même période, c'est-à-dire au commencement de notre ère ; les pierres gravées de cette provenance, garantie par des inscriptions, étaient jusqu'à présent inconnues. — M. Ravaisson a continué la seconde lecture de son Mémoire sur les monuments funéraires des Grecs.

Société de Saint-Jean. — Signalons dans le Bulletin de janvier-avril 1889 de cette société un document d'un certain intérêt ; c'est un rapport fait au congrès bibliographique de 1888, sur les sociétés d'art chrétien actuellement existantes.

Celle de Saint-Jean, née en 1872, a donné le jour en France à celle de Montpellier (1878) ; à Rouen s'est établie en 1884 l'*Union catholique* qui s'occupe d'art religieux.

A l'étranger le rapport mentionne la *Société pour l'encouragement des artistes de Rome* (1881), en Belgique *la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc* (1874), d'où sont sorties les Écoles de Saint-Luc ; en Suisse, l'*Académie de Saint-Maurice ;* dans les Pays-Bas, la *Corporation de Saint-Bernulphe ;* en Autriche, la *Société des arts du diocèse de Lints*, sous le patronage de saint Luc, et en Angleterre, la Société l'*Arundel* (1849). Le rapport omet la *Gilde de Saint-Grégoire et Saint-Luc*, à Londres.

La *Réunion artistique de la rue de Sèvres*, composée de jeunes gens chrétiens, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, etc., est une branche spéciale de la Société de Saint-Jean. Elle vient, par les soins des sections d'esthétique et d'archéologie, d'inaugurer, sous la direction de M. H. de la Tour, une publication qui ne peut manquer d'intéresser les artistes, les érudits et les hommes du monde, et qui porte le titre de : *Notes d'art et d'archéologie.* Elle sera un utile complément du *Bulletin*, trop restreint pour contenir les études approfondies.

Sa deuxième livraison contient une description, faite surtout au point de vue stratégique, du château de Barbe-bleue à Reffanges (Vendée). Une page est consacrée à l'intéressante chapelle castrale à deux étages, qui date du XIe siècle. On y trouve dans l'inférieur un puits, funéraire paraît-il. L'étage supérieur est couvert de voûtes de la famille de celles de Fontevrault et d'Angoulême.

Une notice fait connaître un traité d'art écrit au XVe siècle par un peintre du nom de Cennino Cenmini, de Colle di Valdesa, élève de Taddeo, fils d'Agnolo Gaddi, qui était lui-même élève de Giotto; ce sont donc les enseignements du maître qu'il nous a conservés. Ce traité n'est du reste pas inédit. Il a été publié en 1858.

On ne peut qu'applaudir à une lettre émue, dans laquelle l'auteur s'indigne de voir les artistes invités à célébrer le centenaire de 89. Il rêve un musée, qui serait le pendant du musée Carnavalet, où s'étaleraient le texte de nos dix-sept constitutions, les effigies des membres de nos trente-trois gouvernements, les débris de nos monuments mis à sac, et où des membres de l'Institut feraient des conférences, où ils étudieraient ce que la civilisation en général et les arts en particulier doivent à la Révolution. Le centenaire devrait être marqué par un acte de pénitence publique et nationale, plutôt que par d'orgueilleuses réjouissances. Convier les artistes à celles-ci, c'est contraindre la victime à se réjouir avec son bourreau. Que dirait-on des Napolitains, fêtant par des solennités joyeuses les éruptions périodiques du Vésuve ?

Naguère, M. G. Kurth abordait un sujet du même ordre par une comparaison analogue : « si quelque naufragé de la finance invitait ses victimes à célébrer avec lui l'anniversaire du jour où il les a débarrassées de leur superflu et même de leur nécessaire, j'imagine que la plupart trouveraient la plaisanterie mauvaise ». Ainsi que l'a magistralement démontré le savant professeur, au point de vue social et politique, la Révolution a en effet fait banqueroute. Avant lui, à la même tribune, M. J. Helbig avait fait (exemple qu'on devrait imiter partout) le bilan des exploits artistiques accomplis par les révolutionnaires dans la ville de Liége.

Mais revenons à nos confrères de Saint-Jean et à leur intéressant périodique. M. Aman Jean y publie un article d'un grand attrait sur la ville d'Assise, et M. A. de Moncourt juge la tour Eiffel au point de vue artistique. Nous apprécions fort les dix dernières lignes de son article, pour lesquelles nous ne donnerions pas le reste.

Société des amis des monuments. — La Société des amis des monuments parisiens a décidé de prendre sous son patronage la publication d'un *Guide artistique et archéologique de Paris* au moment de l'Exposition. Notre collaborateur M. de Mély, consacre une notice bibliographique à ce Guide, dû à M. Ch. Normand.

Dans un autre ordre d'idées, cette société a entrepris d'attirer l'attention sur les dangers d'incendie qui menacent les collections du *Musée du Louvre*. — Désirant intéresser une fois de plus le public à l'église Saint-Pierre de Montmartre, elle s'est réunie devant la façade de cette curieuse église romane le dimanche 24 mars. Elle a pu constater le pitoyable état d'entretien d'un des plus anciens monuments de Paris, construit avec des matériaux mérovingiens ; ses arcades sont chancelantes, ses piliers déversés : *le chœur des dames*, malgré son haut intérêt, n'est plus qu'un amas de décombres.

Le lundi de la Pentecôte la société a fait une excursion au château de Sully, à Rosny et à Nantes, de concert avec la Société historique et archéologique de Pontoise et du Vexin.

Lors de l'assemblée générale de la société à la fin de décembre dernier, M. Augé de Lassus a fait, ainsi que nous l'avons annoncé à cette époque, une conférence qui avait pour sujet : *La disparition d'un coin du vieux Paris*, c'est-à-dire, de la place Maubert et des rues avoisinantes, par suite du percement de voies nouvelles. Nous avons le plaisir de reproduire aujourd'hui des fragments de cette intéressante conférence.

Il était, il est encore, mais pour bien peu de jours désormais, dans l'immensité de notre cher Paris, un quartier heureusement oublié de la sollicitude administrative et qu'avait épargné la fureur des modernes embellissements. On y trouvait la fantaisie des rues tortueuses, l'imprévu des alignements indisciplinés, les repentirs et les retours des directions incertaines. C'était l'œuvre hésitante de gens qui n'étaient pas encore pressés et qui n'avaient pas appris à dire en français cette formule désespérée et désespérante: « Le temps est de la monnaie. »

La Seine, jusqu'au petit Pont, la rue Saint-Jacques, le boulevard Saint-Germain, la place Maubert, limitent ce qui subsiste encore de ce vieux quartier, condamné sans appel et sans retour. La brèche est ouverte, déjà béante, elle ne fera que s'élargir ; tout disparaîtra ; c'est écrit au ciel, ou du moins aux plans des ingénieurs de notre édilité ; et si Dieu, nous dit l'Écriture, se repentit de son œuvre, ces messieurs n'ont jamais connu de ces misérables faiblesses.

Le petit Pont était quand Paris n'était pas encore. Improvisé en bois, il menait de la Lutèce gallo-romaine de l'empereur Julien à la cité où les bateliers de la Seine dressaient le premier autel consacré à leurs dieux protecteurs. Viennent les invasions et le flot soulevé des barbares, le petit Pont est fortifié ; une citadelle le précède et le protège : c'est le petit Châtelet, bâtisse oblongue et massive. En 886, les Normands l'assaillent. Douze braves, (le marbre devrait nous redire leurs noms, que les chroniques nous ont transmis) occupent ce poste d'honneur. Blessés à mort, ils se rendent ou s'abattent pour ne plus se relever. Cependant, cette résistance épouvante les vainqueurs eux-mêmes, relève les courages défaillants ; l'exemple donné se fait contagieux, et les Normands s'éloignent, laissant Paris inviolé.

Au cours de sa longue histoire, le petit Pont brûle et s'écroule jusqu'à sept fois. Son utilité évidente impose toujours une prompte reconstruction. Il est surchargé de bâtisses et bordé, ainsi que la plupart des ponts, jusqu'à la veille des temps modernes, d'une double rangée de maisons. Là demeure Périnet-Leclerc, lorsque sa trahison

livre Paris au duc de Bourgogne allié des Anglais. Au moyen âge, il fallait aussi payer pour franchir le petit Pont : Bêtes et gens, mais un heureux privilège et qui nous dit la sollicitude des gouvernants pour les choses de l'art, dispensait de toute contribution les trouvères et jongleurs, aussi les singes supposés de la même confrérie joyeuse. Les poètes devaient chanter quelques ballades, les singes gambader devant les péagiers, et les uns comme les autres tenus quitte, pouvaient s'en aller bras dessus bras dessous. De là l'expression proverbiale : *payer en monnaie de singe.* Le petit Châtelet est devenu une prison. Sous le règne délirant de Charles VI, la populace en force les portes et vide les cachots à coup de hache et de poignard. Les magistrats, restés fidèles à Henri III et à la France, honorent de leur martyre les murs du petit Châtelet. Le Président Brisson y mourut en 1591.

Le dimanche des Rameaux, la procession passant aux sombres poternes de la forteresse, s'arrêtait : les portes timidement s'entr'ouvraient devant elles ; un prisonnier sortait, rendu à la liberté, et prenant place dans le saint cortège, il allait à Notre-Dame remercier celui qui lui aussi connut la captivité et ce que vaut la justice des hommes.

Au XVIIIe siècle, le petit Pont est de pierre, mais encore surchargé, encombré de maisons. Le feu devait l'en débarrasser en 1718.

Une rue, dénommée rue Saint-Julien-le-Pauvre, nous annonce le voisinage d'une église fameuse dans l'histoire de Paris, du sanctuaire qui entendait tous les deux ans le prévost jurer en grande solennité le maintien des privilèges des maîtres et écoliers. Mais nous ne parlerons pas plus longuement d'un édifice bien connu des Parisiens curieux, et qui du reste doit échapper. (Nous faisons connaître plus bas la destination qu'elle vient de recevoir).

Signalons cependant sous la dernière maison de la rue Saint-Julien, à l'angle de la rue Galande, deux étages de caves superposées. La proximité de l'église fait supposer qu'elles ont appartenu à des bâtiments annexes maintenant disparus. Quelques larges nervures sillonnant les voûtes, en rompent seules l'uniformité, mais l'appareil de la pierre est soigné.

Un puits longtemps caché dans une maison de la rue du Fouarre portait une margelle décorée d'une tête de lion formant gargouille. Ce débris a trouvé refuge au musée Carnavalet.

Avoir pignon sur rue, ce fut l'ambition suprême et la gloire d'un bon bourgeois. On pouvait satisfaire ce caprice dans la rue Galande. Quelques maisons y coiffaient hier encore leur toit en saillie ; et ces toits soutenus de consoles de bois sculpté faisaient songer à quelques nobles couronnes ornementées de fleurons.

Un petit bas-relief, enchâssé dans la façade d'une maison voisine, nous montre saint Julien accueillant dans sa barque, ainsi qu'il faisait par charité, de tous les voyageurs, un pauvre en qui tout à l'heure doit se révéler JÉSUS lui-même rayonnant et bénissant. C'est là un fragment enlevé selon toute vraisemblance à l'église prochaine.

La fin du XIIIe siècle vit tracer, ou du moins rectifier vaguement et reconstruire les rues du Fouarre, des Trois Portes, Jacinthe, des Rats, et Galande ou Garlande, ainsi nommée d'un clos planté de vigne qui appartenait à Mathilde de Garlande, femme de Mathieu de Montmorency.

Quelques-uns de ces noms ont disparu sous d'autres noms moins pittoresques. Pourquoi abolir ainsi les traces du passé et les vestiges d'une topographie maintenant désapprise ? Les souvenirs, ainsi que des oiseaux perdus, ne savent plus où se reposer. Pourquoi appeler rue Domat ce qui fut la rue du Plâtre ? Ces noms primitifs sont eux-mêmes de l'histoire.

Dans cette même rue du Fouarre, une maison bourgeoise sans histoire, mais non sans goût, festonne son portail de fleurs suspendues en guirlande et d'une légèreté toute charmante. On les verrait frémir et s'agiter, semble-t-il, si quelque oiseau s'y venait poser.

La rue de l'Hôtel Colbert, à la veille de la Révolution, avait déjà répudié son vieux nom de rue aux Rats pour cette dénomination plus glorieuse. L'Hôtel, dit de Colbert, maintenant détruit et que nous visitions sous la menace des pioches de Damoclès, partout suspendues, et au milieu de la poussière des décombres roulant sous les pieds, présentait des proportions trop modestes pour avoir jamais suffi à l'existence affairée et fastueuse du grand Colbert. Un astre si glorieusement associé aux splendeurs du soleil royal n'aurait pu donner dans ce petit espace, libre carrière à son rayonnement.

Les façades où s'enfermait la cour présentait une décoration, ou du moins une ébauche de décoration sculpturale. C'étaient de grands bas-reliefs groupant les muses, les saisons, quelques enfants ; mais tout cela simplement moulé en place et posé entre les fenêtres comme à l'essai, s'est émietté au premier contact, évanoui ainsi qu'un rêve décevant. La voûte où s'appuyait l'escalier montrait Bacchus festinant au milieu des nymphes ; et la rampe, d'un dessin élégant, a mérité l'indulgence des démolisseurs : peut-être en retrouverons-nous quelques fragments au musée Carnavalet. La rue de la Bûcherie conserve son nom primitif, et ce nom nous reporte aux jours où les quais n'imposaient pas à la Seine une barrière infranchissable, où les trains de bois déchargeaient les bûches à la porte même des maisons. Mais la rue de la Bûcherie garde mieux encore : l'École de médecine.

L. AUGÉ DE LASSUS.

Ajoutons que le gouvernement vient précisément d'accorder au R. M. Alexis Kateb, curé des catholiques grecs de Paris, l'autorisation de célébrer les offices et cérémonies de son rite dans la vieille église de Saint-Julien-le-Pauvre dont nous venons de parler. Le R. M. Kateb vient de prendre possession de sa nouvelle paroisse et de faire commencer les réparations importantes nécessitées par l'état d'abandon dans lequel s'est trouvé le monument depuis sa désaffectation.

Nous trouvons dans le *Journal des Arts* de très intéressants renseignements sur cet édifice vénérable.

L'église Saint-Julien-le-Pauvre, située derrière l'ancien Hôtel-Dieu, est, on le sait, un des plus anciens monuments de Paris. Grégoire de Tours, qui vivait en 580, relate que quand il venait à Paris il logeait dans la basilique de Saint-Julien. Il résulte d'un autre fragment des œuvres du même auteur que, lors du meurtre du juif Priscus, l'assassin se réfugia dans l'église Saint-Julien et y chercha asile. Ces deux passages des chroniques de Grégoire de Tours démontrent la haute antiquité de cette église, mais ne permettent pas de fixer la date exacte de sa fondation. Les cartulaires de Notre-Dame contiennent encore une charte donnée par Henri Ier vers 1045, dans laquelle il est fait mention de l'église Saint-Julien comme d'une église très ancienne. Au XIIe siècle elle devint la propriété des moines de Long-Pont, et fut érigée en prieuré. En 1655, ces religieux consentirent à l'union du prieuré et de ses revenus à l'Hôtel-Dieu, union qui fut confirmée par lettres patentes en juin 1697. Depuis cette époque, Saint-Julien-le-Pauvre ne servit guère que de chapelle à cet établissement hospitalier. Bien que classée comme monument historique, cette église était tombée dans un triste état de délabrement. Les superbes vitraux qui or-

naient ses fenêtres ogivales ont disparu pour la plupart, il y a une trentaine d'années environ. Une épave pourtant a survécu : c'est un superbe lustre du XIIIe siècle, en fer forgé avec ornements dorés. Ce lustre, aujourd'hui déposé à l'Hôtel-Dieu et dont la restauration est due tout entière aux soins éclairés du directeur actuel de l'Hôtel-Dieu, figurera à l'Exposition et excitera certainement l'admiration de tous les connaisseurs. Restaurée et bientôt dégagée, par suite de démolitions projetées, des habitations parasitaires qui l'étouffent, l'église Saint-Julien-le-Pauvre sera une des curiosités archéologiques de la capitale.

La Société rouennaise des *Amis des monuments* s'est employée avec quelque succès à la sauvegarde des monuments locaux. Elle s'est intéressée notamment aux portes de Saint-Maclou, à l'église Saint-Éloi, à la Grosse-Horloge, à l'église Saint-Romain, à la flèche de la cathédrale.

Cette société s'occupe de l'inventaire des richesses artistiques de Rouen. Elle a organisé une promenade archéologique à Bon-Port et à Pont-à-l'Arche.

Comité des travaux historiques. — Le comité a reçu trois communications de M. Jos. Berthelé. La première est une liste des fondeurs de cloches du Poitou, de la fin du XIVe à la fin du XVIIIe siècle; la seconde a trait à une cloche de l'hospice d'Oyron (Deux-Sèvres). Grâce à quatre vers qui y sont inscrits et à un écu d'armoiries qui l'accompagne, M. Berthelé arrive facilement à établir l'histoire de cette cloche fondue en 1589 pour l'abbaye de Fontevrault. La troisième communication de notre collaborateur consiste dans l'envoi d'estampages ou d'empreintes à la mine de plomb de cinq fers à hosties de cinq églises des Deux-Sèvres. Celui de Cerçay est le plus ancien et annonce le XIVe siècle; ceux de Pagny, de Pongues, de Coulanges, de Thouarsais et d'Argentan l'Église se rapprochent davantage du XVe et sortent tous du même atelier. Enfin celui de Saint-Romans-les-Melle semble du commencement de ce siècle.

M. Ed. Le Blant a fourni une note sur un sarcophage chrétien conservé à Espagnet (Gers), signalé par M. A. Lavergne, vice-président de la Société historique de Gascogne. Le comité a reçu de M. L. Delisle une note sur une tapisserie représentant la bataille de Formigny, et dont la description nous est conservée dans un manuscrit de Peyresc. Une note d'un grand intérêt, due à M. F. Certes, donne des notices biographiques sur quelques artistes peintres, verriers, sculpteurs, du commencement du XVIe siècle à Saint-Maximin (Var); *Michel Droin, Didier de la Porte, Pierre Gisp, Jean de Lira* et *Sébastien Lecouvreur* sont les plus notables. De son côté M. Pouy, publie un document qui fait connaître les noms des six principaux peintres d'Amiens de cette époque, savoir : *Jacques Scellier, Jean Leflaon, Gabriel Mareschal, Louis Laurens, Jean Ancel, Jean Bullant*, et par dessus tous *Zacarie de Célers*.

Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. — On croirait à tort que la linguistique et la science héraldique ne peuvent guère avoir rien à démêler entre elles. M. L. Germain, si expert en la seconde, n'est heureusement pas étranger à la première, et son érudition en l'une et l'autre branche, voire même en botanique, lui a permis de déchiffrer les armoiries de Ligny-en-Barrois. Elles portent des croissants parmi des chardons ; ceux-ci, d'après M. Germain, sont l'image dénaturée d'une autre plante nommée vulgairement *peigne de loup;* il prouve qu'autrefois on prononçait *pène* de loup, tout comme on a toujours prononcé *Racine* le nom du grand poète dont les armes parlantes étaient *Rat-Cygne*. Cette interprétation rend tout à coup intelligible la devise jusqu'ici incomprise : *En mes peines je vais croissant.*

Société des amis des arts du département de l'Eure. — La Société des amis des arts du département de l'Eure, s'inspirant de l'article 1er de ses statuts, se propose de réunir une collection de dessins originaux et de vues photographiques représentant les monuments ou les objets mobiliers existant dans le département et présentant un intérêt aux points de vue de l'art, de l'archéologie ou de l'histoire. Cette collection, conservée dans ses archives, pourrait être utilement consultée par tous ceux qui s'intéressent aux arts ou à l'histoire locale et fournirait des renseignements précieux sur l'état actuel des monuments artistiques dont il importe d'assurer la conservation. Pour réaliser ce projet, la société a résolu de s'adresser non seulement à ses membres, mais aux artistes et aux amateurs de dessin et de photographie. Elle fait appel au concours et à la bonne volonté de tous, et, désirant réunir le plus tôt possible les premiers éléments de la collection projetée, elle a décidé de décerner, en 1889, un certain nombre de récompenses aux auteurs des envois jugés les plus intéressants.

Société archéologique de la Charente. — *Séance du 13 juin.* — M. Chauvet analyse le travail de M. Lièvre sur les *Fana*. — M. Cochot donne le compte-rendu des fouilles du camp de Vœil. — H. Touzaud termine la lecture de son étude sur la *Seigneurie de Magné*. — M. le président, au nom de M. l'abbé Legrand, lit une note additionnelle à l'histoire de l'abbaye de la Couronne, concernant Annet de Pias. — M. Favraud donne des renseignements sur les fouilles faites par lui sur l'emplacement d'un établissement gallo-ro-

main, sur le territoire de la commune de Puyréaux, le 29 avril 1888. Il complète ses renseignements sur le camp du Châtelier, commune de Saint-Fraigne (Charente) et les habitations lacustres de l'Osme (période préhistorique des Palafittes.)

Séance publique du 7 août à Confolens. — 1° *Recherches sur les origines des premiers sires ou princes de Chabanais*, par le comte Anatole de Brémont d'Ars; — 2° *Observations sur l'histoire comparée de deux communes (Tusson et Saint-Maurice-des-Lions)*, par M. D. Touzaud; — 3° *La noblesse de la châtellenie de Confolens au ban et arrière-ban de 1689*, par M. P. de Fleury; — 4° *Des rapports des études sociales avec l'archéologie et l'histoire*, par M. E. Demoulins, directeur de *la Science sociale*.

Commission des arts de la Charente-Inférieure. — *Séance du 31 janvier.* — Différents objets ont été trouvés à l'ancien prieuré de Chailles, entre Avy et Pons. M. Dangibeaud montre des vases du XIIIe siècle et un petit chandelier de cuivre qui en proviennent, et fait remarquer qu'il a recueilli dans les fouilles qu'on y a faites, des fragments de poteries exactement semblables à celles que l'on a rencontrées dans les remparts de Saintes. M. Tounizeau prie la commission de vouloir bien permettre l'ouverture de la crypte de l'ancienne chapelle du prieuré, en votant une modique somme. Adopté. — Sur la place de Beauvais-sous-Matha, on a mis à jour une longue file de sépultures offrant l'aspect d'un long couloir en moellons sans ciment, dans lequel les cadavres ont été déposés à la suite les uns des autres et sans aucune séparation. M. Baron lit une intéressante communication sur ce sujet. M. Noguès rappelle que la même particularité s'est rencontrée à Saint-Séverin-sur-Boutonne. — M. Gilardeau présente un couteau en fer trouvé à Saint-Saloine. — M. de la Jallet signale le tumulus de Malleveau. Puis, l'on décide que des fouilles seront *tentées* au camp de Saint-Romain de Benet. — Enfin M. Dangibeaud exhibe une fort jolie croix-reliquaire XIVe-XVe siècles appartenant à M. le curé de Sainte-Gemme.

Société de statistique des Deux-Sèvres. — *Séance du 9 janvier 1889.* — M. le maire d'Aiffres demande à la Société de subventionner la réparation de la croix de cimetière (XIIe siècle) de cette commune. La société estime qu'il serait utile de faire classer ce curieux spécimen d'architecture parmi les monuments historiques. — Mgr Barbier de Montault propose la continuation des fouilles de l'ancienne église abbatiale des Châtelliers. — M. Léo Desaivre rend compte de la visite faite par lui avec MM. Roy et Breuillac, à la Rochénard. Un souterrain-refuge existe sous une partie du village. Dans le bois voisin, deux puits ont été rencontrés : l'un rappelle les puits funéraires ; l'autre, carré, ne date probablement que de l'époque féodale.

Séance du 6 février. — M. Souché présente l'empreinte d'un sceau du XIIIe siècle trouvé à Rom : sceau d'un prieur de la Font-Saint-Martin. — M. Desaivre lit un travail sur le tombeau en terre cuite peinte de Pierre Laurens, l'agate à marquer et Blaise Maupetit, peintre en faïence niortais. — Lettre de M. C. Puichaud signalant un ancien médaillon qui, selon toutes probabilités, contient un souvenir du pèlerinage de Notre-Dame-de-Pitié. — M. Breuillac signale un petit trésor, presque entièrement de l'époque de Louis XV, trouvé dans la commune d'Ardilleux. — M. Arthur Bouneault offre un nouveau dessin représentant la cheminée du Gazeau (destiné au musée de l'hôtel-de-ville de Niort) et neuf lithographies représentant les croix de cimetières les plus anciennes et les plus remarquables du département des Deux-Sèvres. — M. Antonin Proust offre une statue en bois représentant un abbé mitré, provenant de la Ferté-Milon (Aisne).

Séance du 6 mars. — M. Léon Desaivre lit 1° une note sur un bois gravé ayant appartenu à un cartier niortais du XVIIIe siècle ; 2° une note sur trois croix en pierre du XVe siècle. — M. H. Gillard communique une description des monnaies composant le trésor de Sauzé-Vaussais. M. R.-M. Lacuve demande le classement de l'église de Saint-Marc-la-Lande (1).

Société piémontaise d'archéologie et beaux-arts de Turin. — Cette société a décidé l'institution d'une société filiale en vue de relever les dessins des anciennes fresques conservées dans plusieurs endroits de la province. Une publication spéciale reproduirait ces dessins. On pourra voir, grâce à ces travaux, que le Piémont a eu un art bien à lui et qu'il n'a pas manqué de peintres de valeur. Disons d'ailleurs qu'en sculpture et en architecture il en est de même. On s'en serait aperçu plus tôt si cette région avait été étudiée

---

1. *Publications.* — Le *Bulletin* d'octobre-décembre 1888 contient : *Emplacement de l'ancien hôtel-de-ville de Niort*, par Henri Proust ; *Marché passé entre Jean de Baudoin, gouverneur de Niort et Jacques Tretin, architecte au roi en Poitou, pour des ouvrages de maçonnerie et de charpenterie à exécuter au château de la Motte-Saint-Héraye* (1604), par Louis Rondier ; *l'épitaphe de François-Jean Charles de Pardaillan, comte de Fargues* (1619), par le docteur Alfred Prouhet ; *la croix de Saint-Marc-la-Lande*, par X. Barbier de Montault ; *les faïences de Saint-Porchaire*, par Léo Desaivre.

Le volume de *Mémoires* de 1889, comprendra : l'*Inventaire des titres de Sainte-Croix de Parthenay*, par M. B. Ledain, un *article sur les lanternes des morts, croix de cimetières et croix de carrefours des Deux-Sèvres*, par M. Jos. Berthelé, et peut-être 5° l'*histoire du Carmel de Niort*, par M. l'abbé Largeault.

avec autant de soin que la Toscane, la Vénétie et la Lombardie.

On vient de publier un projet de statuts pour la constitution d'une société archéologique en Italie. Le siège en sera à Rome ; elle fera paraître un bulletin mensuel de notices et un volume annuel de mémoires, avec tables. La société sera composée d'associés *benemeriti* et d'associés *ordinaires ;* pour ces derniers, la cotisation annuelle s'élèverait à 40 francs.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Les annales de la société, dont nous venons de recevoir le tome II, révèlent une des sociétés les plus actives qui existent. Les séances sont suivies par de nombreux membres dont la plupart prennent part aux discussions, sérieuses et bien conduites. M. J. Destrée y a fait cette année de nombreuses communications, soit à propos des objets dont il a la garde au musée de la porte de Hal, soit à propos de ses recherches sur les auteurs des enluminures de manuscrits flamands. M. H. Mahy s'est occupé des Verhulst, peintres malinois et anversois du XIVe siècle ; M. A. de Behault a décrit les peintures murales de l'église de Saint-Martin à Hal, que nous avons fait connaître ici, et reproduites en chromolithographie ; M. L. Buysschaert a fait rapport sur les ruines du château de Schaerbeek. Une excursion de la société dans la banlieue de Bruxelles a été narrée par M. Joe Diericx de Ten Hanne : à Vilvoorde, dont l'église est remarquable par sa tour, placée derrière le transept de droite, et par la pierre tombale de « *Adam Gheerys, maître-tailleur des pierres de Wenceslas et de Jeanne, souverains du Brabant* » (1370-1382) ; à Grimberghe, à Beyghem, où se voient quatre peintures d'un peintre flamand, peut-être de Roger Vanderweyden ; à Meysse, qui montre une église en gothique du XVIe siècle ; et à Laeken, qui garde encore sa vieille et modeste église du XIIIe siècle, à côté du temple orgueilleux élevé par Poelart, l'auteur du palais de Justice de Bruxelles.

Une autre excursion, relatée par M. Mahy, a eu pour but les villages de Penthy (église de la Renaissance, ornée de tableaux anciens de valeur); de Perck (remarquable par son haut clocher souvent reproduit dans les tableaux de Teniers); de Elewyt (où se voit le château de Steen, la vieille résidence de Rubens).

M. le comte de Nahuys étudie dans le Bulletin l'âge des volets d'un triptyque ayant orné jadis l'hôtel-de-ville de Zierikzée, où figurent en portraits Philippe le Beau et Jeanne de Castille.

Notons en passant, que dans ses études sur les anciens monuments, la société de Bruxelles a montré l'heureuse et trop rare préoccupation de déterminer géologiquement la provenance de leurs matériaux. Ajoutons qu'elle veille avec vigilance à la conservation des vieux monuments de Bruxelles, et qu'on devra sans doute à ses insistances la prochaine restauration de Notre-Dame-au-Sablon, dont M. Van Ysendyck a étudié le projet.

La société a tenu le 12 mars à l'Hôtel de Brabant, une importante séance au cours de laquelle il a été décidé d'offrir à S. A. R. Mgr le comte de Flandre, la présidence d'honneur et à MM. Vergote, gouverneur du Brabant et Buls, bourgmestre, les deux vice-présidences d'honneur de la société.

Les membres présents à cette séance présidée par M. le comte M. de Nahuys, ont pu entendre les communications de MM. Destrée sur *trois chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie civile anversoise*, de Raadt et de Munck sur *deux tableaux du musée de Bruxelles*, et Cumont, qui a expliqué *comment on fait une médaille.*

A la séance du 9 avril ont été faites diverses communications : M. de Schryver, *Luc Cassel, peintre paysagiste du XVIe siècle.* — M. de Ghellinck d'Elseghem, *une trouvaille monétaire faite à Wavre en 1887.* — M. le comte de Nahuys, *notice historique sur l'hôtel et la seigneurie de Ravenstein.* — M. de Brandner, *les souterrains de l'ancien Palais de Justice.* — M. Cassiers, *les fonts baptismaux de l'église d'Archennes (Brabant).* — M. le baron A. de Loë, *nouvelle découverte d'antiquités franques au village de Moxhe.*

Une conférence a été donnée le 12 avril par M. Alphonse Wauters sur *Le Développement de l'Architecture romane en Belgique ;* au cours de cette conférence, M. Titz a exécuté des dessins de fragments d'architecture romane.

M. J. Destrée a donné le 23 mai une conférence sur *les sculpteurs bruxellois aux XVe et XVIe siècles*, et le 4 juin, il a donné des détails curieux sur la *châsse de saint Hadelin (XIIe siècle) conservée à l'église de Visé.* Le conférencier a appuyé ses assertions de projections à la lumière onghydisque. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette conférence qui renfermait beaucoup de données entièrement nouvelles.

Nous rendons compte plus loin du travail de M. l'abbé van der Gheyn, sur la polychromie des églises et des caveaux funéraires du moyen âge, conférence publiée en un volume que nous analyserons.

L. C.

Bibliographie.

MUSAICI CRISTIANI DELLE CHIESE DI ROMA, par le Comm. de Rossi ; Rome, Spithover, 1887, in-f°, 15e fasc.

Le quinzième fascicule des *Mosaïques chrétiennes* est consacré aux absides de Sainte-Marie *in Domnica* et de Saint-Étienne le Rond, qui sont reproduites ici en or et couleurs. Déjà les deux planches avaient figuré dans les ouvrages de Ciampini (1), de Séroux d'Agincourt, de Mozzoni, de Fontana et de Garrucci (2) : celles-ci sont les plus exactes de toutes et c'est elles seulement qu'il faudra consulter désormais. Le texte, toujours des plus érudits, abonde en renseignements topographiques, historiques, épigraphiques et iconographiques : rien ne manque à cette critique judicieuse, dont je vais tirer parti pour compléter des notes prises dès 1854 et à laquelle je me permettrai seulement d'ajouter quelques observations de détail qui me semblent indispensables au point de vue archéologique.

Saint-Étienne le rond.

1. Le *Liber pontificalis* se tait au sujet de la mosaïque absidale et ne parle que de quelques dons faits à l'église de Saint-Étienne sur le Cœlius par le pape Théodore à l'occasion de la translation des corps des saints Prime et Félicien.

Cependant, comme ce texte concorde parfaitement avec le style de la mosaïque, je ne fais pas difficulté d'assigner à celle-ci pour date, sinon absolue, au moins approximative, l'année 649, qui est celle qui suivit le transfert des saints martyrs dans l'église du Cœlius et où mourut le pontife.

Voici ce texte :

« Relevata sunt corpora sanctorum martyrum Primi et Feliciani quæ erant in arenario sepulta, via Numentana, et adducta sunt in Urbem Romam. Quæ et recondita sunt in basilica beati Stephani protomartyris (3). »

Le fond de la mosaïque est d'or.

Sur une terre verte, plantée de tiges maigres, vertes et feuillues, couronnées de fleurs rouges, qui imitent des tulipes et des roses, s'élève une grande croix d'or dont les branches plates, presqu'égales et légèrement pattées, sont semées de perles et de cabochons, alternativement taillés en rond ou en carré.

Au-dessus, dans un médaillon circulaire, à fond d'or et bordé de blanc et de rouge, le Sauveur, à mi-corps, bénit : il est nimbé d'un nimbe uni (1). Ses cheveux et sa barbe sont noirs, sa tunique rouge et son manteau bleu. Cette figure est moderne et peinte sur stuc, ainsi que plusieurs autres parties de la mosaïque (2).

Tout en haut, le ciel est figuré par un globe, ourlé d'un demi-cercle bleu, constellé d'étoiles blanches à huit pointes. Du milieu, d'un bleu plus clair, sort la main de Dieu le Père, emmanchée de rouge et tenant une couronne de feuillage, vert et or, avec fermoir gemmé.

A droite, saint Prime ✠ SCS. PRIMVS. ; à gauche, saint Félicien, ✠ SCS. FELICIANVS.

Le nimbe du premier est d'or, bordé de blanc et de rouge. Sa barbe et ses cheveux gris indiquent un âge avancé. Son front est chauve et son regard sévère. Un manteau blanc, à pièce couleur chocolat (3) et doublure bleue, agrafé sur l'épaule droite, recouvre en partie sa tunique rouge. Ses pieds sont chaussés de noir. Sa main droite est appuyée sur un rouleau, lié au milieu d'un cordon noir et qu'il tient de la main gauche dans un pli de son manteau.

Saint Félicien ne diffère de son compagnon que pour l'âge. Il est, en effet, beaucoup plus jeune, à en juger par la teinte noire de ses cheveux frisés.

Au-dessous court en lettres d'or, effilées et minces, sur fond bleu, cette inscription en vers qui appelle l'attention sur la conque dorée et étoilée, par conséquent lumineuse, de l'abside, qui représente le ciel où ont pris place par leur martyre les deux saints dont les corps, extraits de l'arénaire de la voie Nomentane, reposent sous l'autel-majeur :

✠ ASPICIS AVRATVM CAELESTI CVLMINE TECTVM (4)

1. *Monimenta*, t. II, p. 342.

2. *Stor. dell'arte cristi.*, t. I, 574. — A consulter *Annali arch.*, t. XXVI, p. 25; Kraus, *Christ. Arch.*, 1887, p. 4 ; Muntz, *Sources de l'art à l'époque à Rome*, p. 7.

3. La citation de M. de Rossi transpose quelques mots et débute ainsi : « Eodem tempore (au temps d'un synode tenu contre les Monothélites, en 648) jussu ejus (le pape Théodore) levata sunt... »

1. D'après M. de Rossi, il devait être croisé, comme le veut l'époque.

2. La restauration en fut faite, l'an 1735, par ordre du cardinal Gentili, qui retrouva les deux corps saints sous l'autel.

3. M. de Rossi dit « couleur de pourpre ».

4. Selon le P. Garrucci et le commandeur de Rossi, l'inscription appartiendrait, comme rédaction, à une période antérieure, peut-être au Ve siècle, époque à laquelle le pape Simplice (468-482) dédia, probablement après l'avoir construite lui-même, l'église du Cœlius. On en aurait conservé seulement deux vers, qui offrent cette particularité, étrange parmi les inscriptions des mosaïques, que ni le donateur ni les saints n'y sont nommés.

Tectum, en effet, a une portée plus grande que l'abside en question, qui a été ajoutée postérieurement à l'église, là où fut primitivement l'entrée. Le portique actuel ne date que du pontificat de Nicolas V,

ASTRIFERVM QVE MICANS PRAECLAR° LVMINE FVLVVM ✠ (1).

Une bordure gemmée et perlée, sur fond rouge, fait le tour de l'arc.

Cette mosaïque est en mauvais état et elle a subi de notables réparations qu'il est facile de distinguer, car elles sont faites en peinture à l'huile.

2. M. de Rossi combat avec raison l'opinion du cardinal Baronio et de de Angelis, qui, faute de nom et sans se préoccuper du style, attribuaient la mosaïque de Saint-Étienne au pape Félix IV (519-539), en raison de cette épigraphe qui a disparu :

Opus quod basilicae beati martyris Stephani defuit
a Iohanne ep(iscop)*o marmoribus inchoatum iuvante D*(omi)*no*
Felix papa addito musivo splendore s(an)*c*(t)*ae*
plebi D(e)*i perfecit.*

La splendide mosaïque, ajoutée en perfection de l'œuvre marmoraire commencée par le pape Jean I (529), n'existe plus, mais elle a été vue par les auteurs du XVe siècle qui en parlent. M. de Rossi suppose qu'elle a dû périr en 1453, lorsque l'église fut recouverte d'un toit et restreinte au pourtour de la première colonnade. Or son emplacement, d'après un texte fourni par Gruter, était le vestibule et le « forum » ou place devant l'entrée de l'église.

3. La mosaïque de Saint-Étienne n'a plus de similaire à Rome et elle se rapproche de celle de Sainte-Agnès hors-les-murs, qui date de 623.

M. de Rossi écrit, à propos de la croix centrale, qu'il compare avec Mozzoni aux fioles de Monza : « Ce qu'il y a de positif, c'est que nous en avons là un exemple unique (2) jusqu'à présent dans les monuments romains. » Pourtant j'ai fait observer, en 1884, que la mosaïque absidale de Saint-Jean-de-Latran, avait, à l'origine, une croix, surmontée du buste du Sauveur, absolument comme sur les fioles byzantines, pleines des *eulogies* ou huiles des lieux saints, motif iconographique qui a inspiré l'artiste du XIIIe siècle. Or cette mosaïque remonte à l'an 428 environ (1), par conséquent, elle est antérieure à l'abside de Saint-Étienne et aux fioles de Monza.

Les ampoules sont byzantines. S'ensuit-il que les deux mosaïques romaines le soient également ? Je n'oserais l'affirmer. Toujours est-il qu'actuellement la priorité est acquise à Rome.

Une autre conclusion s'impose et Mozzoni, voyant le Christ au-dessus de la croix, comme triomphant et non en crucifié, est logique dans cette affirmation, à laquelle je souscris pleinement : « Au VIIe siècle durait encore à Rome la répugnance à représenter le Sauveur crucifié. »

J'ai cité Sainte-Agnès comme ayant de l'analogie avec Saint-Étienne : elle se borne à la disposition d'ensemble, c'est-à-dire un vaste champ, insuffisamment occupé par trois personnages, un central et deux latéraux. La croix tient lieu de la titulaire et les deux martyrs des deux papes donateurs.

4. Quelle est la signification précise de la composition ou plutôt quel symbolisme s'en dégage ? Il est des plus manifestes pour qui a un peu l'habitude de ce genre de monuments. La croix indique le Christ, roi glorieux des martyrs et récompense de ceux qui, en confessant son nom, ont mérité d'être associés à sa gloire. L'Église, qu'il faut toujours entendre, a, dans sa liturgie, une hymne qui débute ainsi, au commun des martyrs, à laudes :

« Rex gloriose martyrum,
Corona confitentium,
Qui respuentes terrea
Perducis ad cœlestia. »

Aux vêpres, l'Église dit encore :

« Hi sunt quos fatue mundus abhorruit :
Hunc fructu vacuum, floribus aridum,
Contempsere tui nominis asseclæ,
JESU, rex bone cœlitum. »

Et pour avoir méprisé ce monde *vide*, desséché, *aride*, les martyrs jouissent au ciel d'une terre verte et *fleurie*, justement nommée la terre des vivants, *terra viventium* (2).

---

qui gâta l'édifice par une prétendue restauration. L'abside et la chapelle qui la précède doivent être contemporaines de Théodore : elles furent motivées par une solennité jusque-là sans exemple, comme en témoigne ce passage de la nouvelle édition du *Liber pontificalis :*

« La plus ancienne (translation des cimetières suburbains) dont le souvenir se soit conservé, celle des SS. Primus et Félicien, n'eut lieu que sous Théodore » (Duchesne, t. I, p. 321).

1. Les variantes sont *praeclare*, pour *praeclaro* et *vultum*, au lieu de *fulvum*, qui est ici pour *fultum*, lecture adoptée définitivement par M. de Rossi.

L'inscription votive se complète par ces quatre vers, que donne M. de Rossi d'après un manuscrit du IXe siècle (*Inscript. christ.*, t. II, p. 152) :

Exquirens pietas tectum decorare sacratum
Pastoris summi Theodori cordem erexit (ou mieux *corda direxit*)
Qui studio magno sanctorum corpora cultu
Hoc dedicavit, non patris neglecta reliquit.

La fin du dernier vers indique que Théodore fit enterrer son père, patriarche de Jérusalem, dans l'église de Saint-Étienne.

2. *Rev. de l'Art chrét.*, 1884, p. 203.

1. X. Barbier de Montault, *La grande pancarte de la basilique de Latran*, p. 27-28 ; *Œuvr. compl.*, t. I, p. 450-452.

2. Le sol fleuri symbolise toujours le Paradis et ses joies ineffables. Je vais citer quelques textes à l'appui de cette opinion (Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, p. 505 ; *Bullet. de la soc. arch. de Tarn et Garonne*, t. II, p. 293 ; *Bullet. d'arch. chrét.*, édit. franç., 1874, p. 170, note) :

« Tale fuit quasi viridarium, arbores habens rosæ et omne genus flores. » (*Act. ss. Perpet. et Felicitat.*, c. XI.)

« Æterna vireta, semper florentia regna. »
« Eximii odores. »
« Inter odoratos flores et amœna vireta. »
(Dracont., *De Deo*, lib. III.)

Dans l'épitaphe d'Aphrodite, morte en 382 et conservée à Saint-Laurent hors-les-murs, à Rome, on lit ces deux vers :

« Inter (Inde per ?) eximios Paradisi regnat odores,
Tempore continuo vernant ubi gramina quævis (rivis ?) »

Pénétrons plus avant et nous constaterons un symbole très expressif de la Trinité : le Fils apparaît avec sa croix, son attribut essentiel ; plus haut, la main représente le Père (1) et, entre les deux, s'arrondit la couronne, récompense du Christ et des martyrs et emblème de l'Esprit-Saint, dont Charlemagne a dit, dans le *Veni Creator*, au VIIIe siècle, cent ans après l'artiste qui exécuta la mosaïque du Cœlius, qu'il est le *don du Très-Haut :*

« Altissimi donum Dei ».

5. Je termine par quelques mots sur les deux martyrs, dont la vie, ou plutôt la passion, a été peinte à fresque sur les murs de leur chapelle, lors de leur seconde invention en 1735.

I. Saint Prime et saint Félicien, liés à un arbre, sont bâtonnés :

SANCTI PRIMVS
ET FELICIANVS
VERBERIBVS
CONCIDVNTVR

II. Les deux martyrs sont visités dans leur prison par un ange qui les restaure :

S. PRIMV(s) · et FELICIA-
NVS IN CARCERE AB
ANGELO REFICIVN-
TVR

III. Ils sont exposés aux lions :

SANCTI PRIMVS
ET FELICIANVS
LEONIBVS
EXPONVNTVR

IV. Ils sont jetés aux ours qui les respectent :

SANCTI PRIMVS
ET FELICIANVS
IN CAVEA VRSIS
OBIICIVN-
TVR

V. Saint Prime, un poids aux pieds (2), est attaché à un poteau et ses bourreaux le brûlent avec des torches ardentes :

SANCTVS PRIMVS
CRVDELEM IN
MODVM VIVVS
AMBVRITVR

VI. Saint Félicien reste, trois jours, cloué à un pieu par les mains et un poids pendant à ses pieds:

S. FELICIANVS IN STI-
BITI (1) CLAVIS CONF-
IXVS TRIDVO IBI
PERSISTIT

VII. On verse du plomb fondu dans la bouche de saint Prime :

S. PRIMO
LIQVATVM IN IGNE
PLVMBVM IN ORE
INFVNDITVR

VIII. Tous les deux sont décapités :

SANCTI PRIMVS
ET FELICIANVS
CAPITE
PLECTVN-
TVR

On lit derrière l'autel cette inscription qui rappelle un triple souvenir : la translation des corps des martyrs par le pape Théodore, leur invention sous le pontificat d'Urbain VIII en 1625 et leur déposition sous ce même autel, ainsi que sa consécration, par le cardinal Gentili en 1736 :

CORPORA SS. MM. PRIMI ET FELICIANI
EX ARENARIO NOMENTANO A THEODORO
PP. I. HVC TRANSLATA ATQ AB VRBANO PP.
VIII. AN. MDCXXV. INVENTA ANTONIVS
HVIVS ECCLESIÆ. S. STEPHANI IN MONTE
CŒLIO PRÆSB. CARD. GENTILI SVB NOVO
ALTARI A SE EXCITATO ET CONSECRATO
SOLEMNI POMPA REPOSVIT
X. IVNY MDCCXXXVI

Sainte Marie in domnica.

La mosaïque de cette église (2) est double : elle tapisse à la fois la voûte de l'abside et l'arc triomphal.

Ici Marie présente son divin Enfant aux adorations des anges qui forment sa cour. Là le Christ, annoncé par les prophètes, donne aux apôtres la mission d'enseigner.

Abside. — L'arc de l'abside est accusé par une bande d'or, sur laquelle se détachent des feuillages bleus, égayés de fruits et de fleurs rouges et jaunes ou de lis blancs. La guirlande, étroite et serrée, sort de deux vases cylindriques, à dessins noirs réticulés et pointillés sur fond bleu : un ruban rouge et blanc l'enlace dans toute

Dans l'épitaphe de Clarus, prêtre gaulois et ami de Sulpice Sévère, saint Paulin déclare que son âme « se repaît dans le bois sacré » : *Sacro pascor in nemore.* Le même poète ajoutait, à propos de la basilique de Fondi :

Inter hortorum sacrata nemora Paradisi.

« Flos enim iste florem illum significat,... cujus rubor apparuit in insignibus passionis et odor in gloria resurrectionis. »
(SICARD. CREMON., Mitral., VI, 8).

1. Le *Liber pontificalis*, parlant de S. Corneille (251-253), dit qu'il répondit : « Ego de corona Domini litteras accepi ». Les actes des SS. Fructuose, Augure et Euloge, disent de même : « Fructuosus autem certus et gaudens de corona Domini ad quam vocatus erat ». Cette expression s'explique par la coutume de mettre la couronne de récompense dans la main même de Dieu.

La main de Dieu tenant la récompense est indiquée, à la fin du IVe siècle, dans une épitaphe de St-Laurent hors-les-murs :

[illegible] manus de Deo per primum reddit
[illegible] mulata vades diuqua [illegible] Christi.

2. Ce poids romain, en pierre de touche, est conservé à Saint-Étienne.

1. *Sic* pour *in stipite.*
2. Kraus, *Christ. Arch.*, 1887, p. 3.

sa longueur (1). Au centre, le monogramme du pape Pascal ressort en lettres blanches sur l'azur d'un médaillon circulaire.

La conque de l'abside est bleue, comme la voûte du ciel. En bas, sur le sol vert poussent de hautes tiges d'or que diaprent des fleurs rouges à cœur blanc. Marie a fixé son trône dans cette terre des élus. Son nimbe d'or est circonscrit par un filet rouge. De sa tête, déjà protégée par un voile blanc, descend un manteau bleu, bordé et frangé d'or et marqué au front, aux épaules et à la poitrine, d'une croix formée de cinq points d'or. Sa robe est également bleue, avec des manches serrées et brodées d'or aux poignets (2). Le costume se complète par des souliers rouges pointus et une espèce de manipule, linge blanc, long et étroit, rayé en rouge aux extrémités et frangé de blanc (3). Je retrouve ce mouchoir entre les mains de la Vierge, dite de Saint-Luc, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure: posé sur le pouce, il passe sous la paume qui le cache en partie. Peut-être faut-il y constater une marque de respect pour l'Enfant-Dieu, assis sur ses genoux, et qu'elle ne touche pas directement, couvrant ainsi la main nue qui effleure le bord de sa robe. Sa droite ouverte retombe en avant, comme pour indiquer que la grâce vient par elle et qu'elle sert d'intermédiaire près de son Fils. Son type est sérieux, presque fier et ses grands yeux ajoutent à l'expression sévère de son visage.

Le trône est un massif d'or, qu'étayent des montants gemmés et perlés, terminés par des pommes blanches simulant le cristal. Le dossier monte à la hauteur des épaules et le marchepied d'or est aussi gemmé sur sa tranche. La Vierge s'assied sur un coussin rouge, allongé et arrondi, dont les Byzantins ont fait un symbole d'humilité (4).

1. C'est une imitation des produits des quatre saisons, qui se voient dans les mosaïques antérieures. Ici existent cinq compartiments : les lis peuvent convenir au printemps et les pommes et citrons à l'automne, mais je ne trouve rien pour caractériser l'été et l'hiver.

2. M. de Rossi relève exactement l'altération, sur plusieurs points, du costume, par le restaurateur de l'an 1841, qui s'est surtout attaché à combler, avec des émaux un peu trop dissemblables, les lacunes des fonds verts et bleus et de l'inscription. Malgré cela, cette mosaïque est pour ainsi dire intacte et une des mieux conservées de toutes celles qui sont à Rome.

Une autre restauration avait eu lieu sous Clément XI, mais uniquement dans le but de consolider, au moyen de pattes, les parties qui menaçaient de se détacher.

3. M. de Rossi écrit : « Ce voile, employé dans l'usage liturgique, d'abord comme une marque de respect, ensuite comme un signe de dignité, est accordé à la Vierge pour ces deux titres ». Je vois tout simplement, dans ce qui n'est pas un *manipule*, mais un mouchoir, le complément du costume féminin chez les Byzantins, témoin la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, où est figurée l'impératrice.

4. Mgr Pasini (*Il tesoro di San Marco*, p. 86) nomme ce coussin *acacia*, et le définit « sacchettino cilindrico ad estremità un po rigonfie e che supponevasi pieno di sabbia, col quale solevano farci effigiare gl'imperatori bizantini del basso impero ». Il cite à ce propos ce texte de Codinus (*De officiis*, VI, 27), qu'il traduit du grec : « *Acacia* veut dire que le souverain doit être humble en tant que mortel et ni se gonfler ni se vanter à cause de son élévation à l'empire ».

L'Enfant Jesus repose sur les genoux de sa Mère. Sa figure sérieuse, encadrée de cheveux noirs, dénote la maturité de l'âge: ses traits sont fortement accentués en rouge. Son nimbe d'or, bordé de rouge, est timbré d'une croix blanche à rayons droits. Il porte une robe à manches ouvertes et un manteau qu'il ramène sur le bras gauche : l'étoffe en est d'or avec plis rouges. Ses longs doigts repliés bénissent à la manière latine et de la main gauche il tient un rouleau qu'il appuie sur son genou. Ses pieds nus sont chaussés de sandales, à cordons noirs.

Le donateur de la mosaïque, le pape saint Pascal (1), est agenouillé sur l'escabeau du trône. Son nimbe, bleu et rectangulaire (2), est cerné d'un double filet blanc et noir et surmonté d'une petite croix blanche. Sa tête porte une large tonsure. Sa chasuble jaune, relevée sur les bras, recouvre une dalmatique blanche, semée de petites croix rouges, et une aube de lin, à manches serrées, rayées rouge et bleu. Un amict blanc entoure son cou et son pallium blanc n'a pas de croix sur toute sa surface. Ses pieds sont garnis de chaussures noires, espèce de peau qui se découpe en croix à l'empeigne et est retenue par deux courroies qui se coupent en diagonale.

L'attitude du pape est assez singulière : légèrement courbé, comme s'il voulait s'asseoir sur ses talons et regardant le spectateur, il prend à deux mains, en signe d'humilité, pour l'embrasser peut-être, le pied droit de Marie, dont il se reconnaît ainsi le sujet et le vassal (3).

Des groupes d'anges escortent leur Reine, à droite et à gauche du trône. Ils s'inclinent respectueusement et tendent vers elle leurs mains ouvertes, comme pour lui offrir leurs services, attitude que le *Liber pontificalis* a très heureuse-

1. M. Muntz signale la copie du portrait du pape Pascal parmi les dessins de l'Ambrosienne, reproduisant ceux de Ciacconio qui sont au Vatican (*Les sources de l'arch. chrét. à Rome*, p. 5).

2. M. Muntz (*Sourc. de l'arch. chrét. à Rome*, p. 5, 7, 30) indique plusieurs exemples du nimbe carré, d'après les dessins de l'Ambrosienne, à Milan : « Vieille peinture, conservée à l'église de San Salvatore a Ponte Sisto, avec l'inscription *Bononus presbyter monacus*. Personnage debout, tenant une église ; nimbe carré ». — « Deux figures de papes agenouillés, avec le nimbe carré, *indicium viventis*. Palais du Latran. On croit que l'une représente Alexandre III » (1159-1181). — A Saint-Paul hors-les-murs, « portrait-médaillon, avec un nimbe carré, entre Saint-Pierre et Saint-Paul. Trois têtes, dont une avec le nimbe carré ».

Grimaldi, qui avait vu, au commencement du XVIIe siècle, les portraits des papes peints à Saint-Paul hors-les-murs, dit que, « depuis Silvestre, ils portaient la tiare à couronne simple : tous avaient le nimbe circulaire, sauf Libère dont le nimbe était carré ». Donc ils avaient été exécutés sous ce pape, c'est-à-dire (Duchesne, *Lib. pont.*, p. XXVI) au IVe siècle.

Le nimbe carré se constate, à Rome : sur la mosaïque du pape Jean VII, à Saint-Pierre du Vatican; celle du Triclinium de Latran, pour les portraits de Léon III, de Constantin et de Charlemagne ; celles de Pascal I, à Sainte-Cécile, Sainte-Praxède et Sainte-Marie *in Domnica* ; celle de Grégoire IV, à Saint-Marc.

3. J'ai vu bien des fois Pie IX, après avoir baisé le pied de la statue de bronze de Saint-Pierre, mettre sa tête un instant sous ce même pied de l'apôtre.

ment caractérisée par ces mots *obsequio stantes*. Les longues tuniques qui habillent leurs corps élancés, sont blanches, à laticlaves rouges ; par dessus flotte un manteau blanc à reflets verts. Leurs cheveux noirs sont retenus par un ruban blanc, que rehausse une croix au milieu du front (1). Leurs pieds nus sont chaussés de sandales, dont on ne distingue que la courroie (2) et leurs ailes abaissées sont d'or, ombré de noir. Les trois anges qui figurent de chaque côté au premier plan ont un nimbe d'or bordé de bleu ; tous les autres nimbes sont bleus avec contour blanc. Derrière eux s'échelonnent en perspective d'autres anges, pressés les uns contre les autres, sur six rangs. D'abord on ne les aperçoit plus qu'en partie, puis en buste ; bientôt il ne reste que la tête, les cheveux et enfin les nimbes qui forment comme une imbrication (3). « Cette manière d'indiquer la profondeur d'une foule en échelonnant et superposant des têtes, des coiffures ou des nimbes, était très usitée dans l'école de peinture byzantine; on en voit de nombreux exemples dans les miniatures des manuscrits (4). »

L'inscription de dédicace se développe au bas de la conque (5) absidale et débute par une grande croix pattée, qui se reproduit également à la fin. Les mots se suivent sans séparation, et les lettres, majuscules romaines effilées, se détachent en or sur un fond bleu. Les six vers alexandrins, alignés sur trois rangs, forment comme une tablette votive dont les extrémités se découpent en queue d'aronde (6). Pascal y dit, avec une certaine emphase, qu'il a relevé l'église de ses ruines et que les émaux variés dont elle est décorée la font resplendir comme le soleil sur le monde, puis il la consacre à la Vierge Marie et lui souhaite de demeurer pendant des siècles. Chaque vers impair se prolonge en une feuille de lierre (7), pour indiquer là où il finit et où commence le suivant.

ISTA DOMVS PRIDEM FVERAT CONFRACTA RVINIS
NVNC RVTILAT IVGITER VARIIS DECORATA METALLIS
ET DECVS ECCE SVVS SPLENDET CEV PHOEBVS IN ORBE
QVI POST FVRVA FVGANS TETRAE VELAMINA NOCTIS
VIRGO MARIA TIBI PASCHALIS PRAESVL HONESTVS
CONDIDIT HANC AVLAM LAETVS PER SAECLA MANENDAM

1. Cette croix a reparu aux XVe et XVIe siècles, voir entr'autres à la cathédrale d'Angers, sur les vitraux.

2. La sandale, n'empêchant pas que le pied soit découvert, équivaut, en principe, à la nudité absolue, qui est une caractéristique en iconographie.

3. On rencontre des spécimens de ce genre dans les miniatures byzantines des manuscrits de la bibliothèque du Vatican.

4. J. Labarte, *Hist. des arts industriels*, t. IV, pag. 218.

5. Le traducteur emploie ici le mot *coquille*, que n'admet pas notre terminologie française : il y a, ailleurs, d'autres écarts de langue.

6. Non d'*hirondelle*, suivant la traduction.

7. C'est l'*hedera distinguens* des Romains.

L'inscription votive nomme le pape Pascal, déjà désigné par le monogramme de l'arc. Le *Liber pontificalis* sanctionne cette double constatation archéologique par une mention purement historique : « Ecclesiam sanctæ Dei Genitricis semperque Virginis Mariæ Dominæ nostræ, quæ appellatur Dominica, olim constructam et jam ruinæ proximam, solerti vigilantia præfatus Pontifex (Paschalis) ampliorem melioremque, quam antea fuerat, a fundamentis ædificans renovavit. Absidamque ejusdem ecclesiæ musivo mirifice decoravit. » La date est fixée rigoureusement par M. de Rossi, entre l'an 817, première année du pontificat et où furent commencés les travaux exécutés à Sainte-Praxède et l'an 821, qui vit entreprendre ceux de Sainte-Cécile.

Arc triomphal.—Au-dessus de la courbe cintrée de l'abside s'étend, comme une frise, une longue bande bleue, ourlée vert et or, qu'encadre une bordure rouge, prise entre deux filets blancs, et où les perles, deux à deux, alternent avec des gemmes ovales ou rectangulaires, serties dans des bâtes d'or. Au centre trône le Christ, vers lequel s'avancent, à droite et à gauche, deux anges et les douze apôtres, debout et marchant sur un sol vert, émaillé de fleurs rouges ou blanches (lys et roses), à tiges jaunes, étagées sur deux plans différents.

Le Christ est assis (1) sur un arc-en-ciel bleuâtre et pose ses pieds nus sandalés sur un arc plus petit, bleu bordé de blanc. Un filet blanc, elliptique et arrondi aux extrémités, dessine l'auréole, d'un bleu vert, qui entoure son corps glorifié (2). Ses cheveux sont blonds et courts, comme sa barbe : il est dans la plénitude de l'âge. Une croix bleuâtre traverse son nimbe d'or, fileté blanc et rouge. Son manteau et sa tunique sont en étoffe d'or à plis rouges (3). Sa main droite, ouverte et tendue, enseigne et donne une mission, tandis que sa gauche appuie sur son genou un rouleau, lié d'un triple lacet noir et scellé. Cette partie de la mosaïque m'inspire quelques doutes, fondés sur une restauration trop visible.

Les deux anges tendent des mains obséquieuses vers leur Maître (4). Leurs cheveux sont partagés au-dessus du front et leur nimbe bleu s'avive d'un filet blanc. Ils portent des sandales aux pieds et un double vêtement : tunique

1. Une inscription du XIIIe siècle donne le symbolisme exact de cette attitude :

Sevo regnantem notat et Christum dominantem.

2. Je ne puis accepter l'interprétation de M. de Rossi : « L'image du Sauveur, assis sur la *courbe des cieux, au milieu du firmament* représenté en forme d'*ellipse* ». Je préfère, comme plus rationnelle, la théorie émise à ce sujet par Didron dans son *Histoire de Dieu*. M. de Saint-Laurent y voit aussi une *auréole* (*Guide de l'art chrét.*, t. II, p. 49).

3. Le *chrysoclavum* du *Liber pontificalis*.

4. « Angeli assistunt ut victoris dignitas comprobetur ». (S. Gregor. Magn.)

blanche, laticlavée de pourpre et manteau flottant blanc, rayé de vert. Leurs ailes, violacées et ombrées de noir, sont abaissées et au repos.

Les apôtres affectent des caractères propres à eux tous. Ainsi, ils ont aux pieds des sandales et autour de la tête un nimbe d'or (1), ourlé de rouge ; par dessus leur tunique blanche, à plis bleus et laticlavée de pourpre, un manteau blanc, rayé de vert, qui sert à couvrir leurs mains, pour tenir plus respectueusement le livre ou le rouleau de l'apostolat, posé droit ou à plat : le livre, pour cinq d'entr'eux, est rehaussé d'une couverture d'or ou rouge gemmée (2). Ils sont jeunes ou vieux, imberbes ou barbus. Deux seulement peuvent être nommés d'une manière certaine : ce sont les chefs du collège apostolique. Saint Paul est chauve et grisonnant, avec une figure longue et une barbe pointue : il occupe la place d'honneur, la droite du Sauveur, tandis que saint Pierre, reconnaissable à ses clefs (3) d'or, à sa figure ronde, à ses cheveux et à sa barbe qui blanchissent, est relégué à la gauche. A la suite de saint Paul viennent saint André, vieillard blanchi par l'âge, puis un apôtre ni jeune ni vieux, un blond et barbu, un autre à barbe noire et enfin un jeune, sans barbe.

Saint Pierre précède un apôtre grisonnant et barbu, puis un autre à barbe blonde, un vieillard âgé, un jeune homme blond d'une trentaine d'années et enfin un imberbe.

L'arc touche au toit par une bordure d'or, où des roses rouges s'enlacent avec des palmes, mais cette partie, déclare M. de Rossi, est « une peinture, peut-être du XVIe siècle ».

De chaque côté de la retombée du cintre, se tiennent debout deux prophètes, qui annoncent et montrent le triomphe du Dieu fait homme. Tous les deux portent des sandales et un nimbe d'or, bordé de rouge. Leur long corps ressort sur un fond vert, entouré d'or et leurs pieds posent sur un sol vert, à plantes jaunes, fleuries en rouge.

Celui qui se tient à gauche, relativement au spectateur, a été en grande partie victime d'une restauration. Il est vêtu d'une tunique d'or, à laticlaves rouges et d'un manteau violacé. Ses cheveux tombent sur ses épaules : il a de la barbe au menton et un rouleau dans une main, pendant que l'autre tendue dirige son index vers le Christ.

Le prophète du côté droit se distingue par une tunique blanche, à laticlaves rouges et plis bleu clair et un manteau rosé, avec des marques formant les lettres E et I, ainsi qu'une espèce de trident. Sa figure est imberbe et sa main droite fait le geste de la bénédiction latine, qui est aussi celui de l'allocution, comme s'il déclamait le contenu de son *volumen* roulé.

L'arc de l'abside et le champ des deux triangles collatéraux sont limités par une bordure rouge, gemmée et perlée.

Cette mosaïque, d'aspect un peu rude et heurté, a l'inconvénient grave d'être vue de trop près. Placée à une plus grande élévation, elle produirait un tout autre effet, mais nous y perdrions de pouvoir l'étudier à loisir et jusque dans ses moindres détails. L'influence byzantine y perce d'une manière générale, surtout dans la figure de la Vierge et la perspective d'anges si insolite : feu de Surigny suspectait à cet endroit une restauration déjà ancienne, qui ne m'est pas du tout démontrée. Elle a été exécutée par des artistes occidentaux, élèves de byzantins émigrés en Italie ou sur des cartons venus d'Orient, mais mal interprétés.

La mosaïque absidale de Sainte-Marie *in Domnica* a été gravée d'abord par Ciampini en deux parties séparées (t. II, pl. 43, 44), puis par Fontana (*Musaici delle chiese di Roma*, pl. XIII) et Garrucci (*Storia dell'arte cristiana*, pl. 293) : le dessin au trait de Fontana a été reproduit en photographie par Simelli.

Je n'ai plus qu'un mot à ajouter sur le thème iconographique adopté par l'artiste. Le vocable de l'église, placée sous le patronage de sainte Marie, a motivé le choix de la majesté de Notre Dame, Reine des anges : voilà pour la conque, qui donne ainsi l'idée du ciel, sous une forme nouvelle.

Précédemment, l'arc triomphal était réservé à une scène apocalyptique. Ici s'opère une transformation : ce n'est pas le Christ, juge du genre humain, puisque les apôtres sont debout et non assis, comme l'exigerait l'Évangile, mais se préparant au jugement. Il siège dans la gloire, montre le livre qui sera la règle de ses décisions, donne ses ordres aux anges qui vont réveiller les morts, puis groupe autour de lui les douze apôtres, qui s'empressent d'accourir, tenant en main le témoignage de la mission qu'ils ont remplie dans le monde.

Je préférerais cette explication, mieux en harmonie avec la conque, à celle qui y voit les apô-

1. Le nimbe rond est assimilé par les symbolistes à un bouclier, suivant la théorie d'Honorius d'Autun, au XIIe siècle :

« Secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto nunc muniuntur. Unde et ipsi canunt gratulabundi : *Domine, ut scuto nos bonæ voluntatis tuæ coronasti* » (*Gemma animæ*, cap. 133).

2. L'opinion de M. de Rossi est, sinon certaine, du moins fort *probable :* « Les quatre apôtres offrant, comme saint Paul, le livre recouvert de pierreries, sont ceux dont les écrits sont admis dans le canon du Nouveau Testament, savoir, outre saint Paul, Jean, Matthieu Jacques et Judas (ou mieux Jude). Saint Pierre, quoique l'auteur de deux épîtres canoniques, n'a pas le livre, à cause de son rang, qui a suggéré de lui mettre entre les mains les clefs symboliques. »

M. de Rossi n'a pas dit *rang*, mais, d'une manière beaucoup plus expressive, « eccelso suo principato ». Dans une traduction, on ne saurait serrer le texte de trop près.

3. Elpis, dans l'hymne *Aurea luce*, dit :

« Jam, bone pastor Petre, clemens accipe
Vota precantum et peccati vincula
Resolve, tibi potestate tradita
Qua cunctis cœlum verbo claudis, aperis ».

tres recevant leur mission, avant de se disperser. M. de Rossi ne dit malheureusement rien sur cette question : il trouve même que « au point de vue iconographique, l'interprétation n'offre aucune difficulté ». En présence des deux opinions que j'émets, j'aurais vivement désiré avoir son sentiment personnel, qui fait toujours autorité.

X. B. DE M.

MUSAICI CRISTIANI DELLE CHIESE DI ROMA, par le comm. de Rossi ; Rome, Spithover, 1888, in-f°, 16e livr.

Le seizième fascicule contient, en couleur et en description, une des trois mosaïques de Saint-Paul hors-les-murs (1) et celle de Saint-Théodore-le-Rond. Comme précédemment, je décrirai ces grandes pages iconographiques, telles qu'elles sont actuellement, puis je ferai connaître les observations judicieuses présentées à leur sujet par l'éminent archéologue romain.

Saint-Paul hors-les-murs.

Il ne s'agit ici que de la mosaïque de l'arc triomphal, qui a été reproduite successivement, mais simplement au trait (M. de Rossi est le premier qui la donne en couleur), par Ciampini, *Vetera monimenta*, pl. LXXVIII ; Séroux d'Agincourt, *Hist. de la décadence de l'art, Peinture*, pl. XVI, fig. 6 (2) ; Nicolaï, *Della basilica di San Paolo*, Rome, 1815, pl. VII ; Fontana, *Musaici delle chiese di Roma*, pl. XVI; Garrucci, *Stor. dell'arte crist.*, pl. 237 (3).

La mosaïque a été presque complètement épargnée par l'incendie de 1823, mais elle avait déjà en partie perdu son caractère par suite de restaurations successives. L'avant-dernière eut lieu sous le pontificat de Clément XII, au commencement du XVIIIe siècle et la dernière, sous celui de Grégoire XVI, lorsqu'après l'avoir démontée, on la replaça sans changement substantiel. En comparant les anciens dessins avec la mosaïque renouvelée, on remarque l'addition de l'épée aux mains de saint Paul (1) et des bâtons de message à celles des anges adorateurs (2).

M. de Rossi a particulièrement élucidé la question épigraphique et il est arrivé à cet égard à des conclusions péremptoires (3).

La première basilique fut l'œuvre de Constantin et de son fils; la seconde, des trois empereurs Valentinien II, Théodose et Arcadius. *Teodosius cepit* ne veut pas dire qu'elle fut plus particulièrement construite par Théodose: il y a là une flatterie de celui qui l'acheva, Honorius, en l'honneur de son père, qui l'associa à l'empire en 392, après la mort de Valentinien.

L'architecte est connu par un ancien texte : il se nommait *Cyriades* et il est qualifié « vir clarissimus, comes et mechanicus » et encore « professor mechanicus » : il a bâti l'arc, mais il n'a pu prendre part à la direction de la mosaïque qui est postérieure.

Les deux vers, placés en tête de la mosaïque depuis la restauration seulement et non auparavant, car personne ne les y avait vus, devaient être, suivant M. de Rossi, dans l'ancienne abside, rajeunie par Honorius III, au XIIIe siècle.

La seconde inscription, qui contourne l'arc, nomme Placidia et le pape saint Léon le Grand, car c'est bien de lui qu'il s'agit et non de saint Léon III, comme l'avaient imaginé quelques archéologues par une fausse interprétation du *Liber pontificalis. Paterni*, qui termine le premier vers, dénote la louange rendue par Placidia à Honorius, son père.

L'identification du nom de Léon résulte encore de ce passage de la lettre du pape Adrien I à l'empereur Charlemagne :

« *Hadrianus Papa ad Carolum Magnum Imperatorem.* Iterum et sacro quarto concilio egregius atque mirificus prædicatur S. Leo Papa. Qui et ipse fecit Ecclesias, quas in musivo, ex diversis historiis seu imaginibus, pingens, decoravit; magis autem in basilica S. Pauli apostoli, arcum ibidem majorem faciens, et in musivo depingens Salvatorem Dominum nostrum JESUM CHRISTUM, et secum XXIV seniores, nomine suo versibus decoravit, et a tunc usque hactenus fideliter a nobis venerantur. »

Les deux distiques qui accompagnent les

1. La mosaïque de l'arc est la plus ancienne. Peut-être pourrait-on remonter plus haut, si l'interprétation donnée par M. Paul Allard est exacte. En effet, cet écrivain (*Rev. des Quest. histor.*, 71e livr., p. 24) traduit: « des morceaux de verres brillants ornaient de couleurs variées les courbes des arcs », ces vers de Prudence, décrivant la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs :

Tuque camurus hyalo insignis varie cucurrit arcus,
Sic prata verni floribus renident.

2. Son dessin est une réduction de celui de Ciampini.

3. M. Müntz (*Sources de l'arch. chrét., à Rome*, p. 30) signale, parmi les dessins de la bibliothèque Barberini, t. XLIX, f° 140 : « Mosaïque de l'arc triomphal, sur laquelle on remarque déjà des lacunes fort considérables, le bœuf et l'ange manquent, à gauche il n'y a plus que dix anciens, saint Paul a perdu les bras, les deux anges ne sont vus qu'à mi-corps. »

On consultera avec fruit le *Guide de l'art chrétien*, t. II, p. 10, 48, au sujet du nimbe, de l'auréole et de la mise en scène des personnages. Je lui emprunte cette judicieuse observation : « L'on observera, sur l'arc de Placidie, à Saint-Paul hors-les-murs, que son buste (du Christ), placé dans un médaillon au sommet de cet arc, domine toutes les autres figures, par sa situation comme par ses proportions colossales. Ce moyen d'expression n'est pas rare à partir du IVe siècle, bien qu'il n'ait pas été constamment employé ; il est très fortement accusé au VIIe siècle dans la mosaïque de Saint-Venance » (p. 117).

1. Martigny (*Dict.*, p. 542) cite un saint Paul qui est accompagné d'un *phénix*, sans doute pour exprimer cette pensée de l'apôtre : « Mihi vivere Christus est et mori lucrum » (*Ad Philippen.*, I, 21).

2. Ces bâtons ne sont pas insolites aux mains des anges, quand ils remplissent une mission (Ciampini, t. I, p. 126).

3. Le Dr Kraus a analysé la notice de M. de Rossi, *Christ. arch.*, 1885, p. 3, 1887, p. 5.

effigies des chefs du collège apostolique, refaits, après mutilation, sur la restitution de Ciampini, doivent être ainsi rétablis d'après les anciennes copies qui en existent dans des manuscrits :

Persequitur dum vasa Dei, fit Paulus et ipse
Vas fidei electum gentibus et populis.

Janitor hic cœli est, fidei petra, culmen honoris,
Sedis apostolicæ rector et omne decus.

Au point de vue iconographique, la mosaïque de Saint-Paul inaugure un type, qui ne cessera qu'au IXe siècle, avec l'arc triomphal de Sainte-Praxède, c'est-à-dire l'Adoration du Christ, glorifié par les vingt-quatre vieillards, qui symbolisent à la fois les prophètes et les apôtres (1). A eux s'adjoignent les quatre animaux, qui persisteront plus longtemps et qu'on retrouve à Saint-Clément au XIIe siècle et à Sainte-Marie-Majeure au XIIIe; et aussi les anges adorateurs, qui apparaissent au IXe sur l'arc de Sainte-Marie *in Domnica*.

J'ai des doutes sérieux sur les deux apôtres, qu'a pu motiver le vocable de la basilique; mais à cette place, postérieurement, on voit figurer deux prophètes.

Quoi qu'il en soit, le sujet est certainement emprunté à la vision de saint Jean, qui, dans l'Apocalypse, nomme expressément les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards.

L'ordre des animaux est interverti : ainsi l'aigle devrait faire pendant à l'homme et je suppose que le lion avait qualité pour passer avant le bœuf; c'est l'ordre logique et traditionnel. M. de Rossi déclare ceci, qui est très grave : « Les images des deux apôtres me semblent modernes des pieds à la tête; les symboles des évangélistes, à droite du Sauveur, le sont à coup sûr ». Considérant comme authentiques les deux animaux de gauche, l'ordre devait être celui-ci :

homme — bœuf — lion — aigle (2).

La verge que tient le Christ le transforme en juge et vengeur (1). Ciampini voulait qu'on la complétât par une « croix simple ou monogrammatique ». Je repousse le monogramme, mais j'accepte d'autant plus volontiers la croix pattée que la mosaïque de Galla Placidia, à Ravenne, en donne un bel exemple (2). Là aussi le nimbe du Christ est uni : le moment approche où il sera croisé, pour le distinguer de celui des évangélistes et des apôtres.

Il est à remarquer que les anges sont privés de nimbe. J'incline à croire qu'il en fut ainsi à l'origine.

La mosaïque de Saint-Paul ne produit pas une impression favorable; elle est dure et parfois mal dessinée. Cependant, dans les parties réellement intactes, elle est comparable à l'église Placidienne de Ravenne et je ne m'étonne pas que M. Gerspach ait pris l'estampage d'une des têtes d'anges pour le musée spécial qu'il a établi à Paris à l'école de mosaïque.

Comme à Saint-Étienne-le-Rond, le Christ porte un manteau et une robe couleur café, au lieu de la pourpre : il faut attribuer ce détail à la restauration du siècle dernier, à la charge de laquelle on pourrait peut-être mettre aussi la bénédiction grecque, qui n'est pas absolument justifiée.

Voici comment j'ai décrit l'arc triomphal dans ma *Monographie de la basilique de Saint-Paul*, publiée à Rome en 1866 :

« L'arc triomphal, nommé aussi *arc de Placidie*, forme un mur de refend que recouvre une mosaïque du Ve siècle et que soutiennent deux colonnes de granit gris du Simplon. Ces colonnes, d'ordre ionique, mesurent 1 m. 50 c. de diamètre et 13 m. 35 en hauteur. Chacune d'elles coûte, base et chapiteau compris, 11,000 écus (58,850 fr.).

---

1. Les vingt-quatre vieillards se voient encore aux Saints-Côme et Damien et à Sainte-Praxède : ils étaient aussi autrefois à Sainte-Cécile.

Au lieu des prophètes, Ciampini préfère les patriarches et insiste sur le symbolisme du nombre *douze* dans l'Ancien Testament : 12 fils de Jacob, 12 princes d'Israël, 12 pierres du rational, 12 fontaines à Hélim, 12 pains de proposition, 12 explorateurs de Moïse, 12 pierres tirées du Jourdain ; dans le Nouveau, il constate, d'après l'Apocalypse, 12 étoiles à la couronne de l'épouse, 12 fondements de la cité de Dieu et 12 portes.

Les 24 vieillards, dit saint Victorin, évêque de Pettau dans la Haute Pannonie (Styrie) au IIIe siècle, « sont les 24 *livres* des Prophètes et de la Loi, qui contiennent les preuves testimoniales pour le jugement. »

Les *Évangiles* avaient été aussi personnifiés.

« Les couronnes déposées au pied du trône du Fils de l'homme, sont les victoires particulières des justes mises sous les pieds de JÉSUS-CHRIST, à cause de la gloire éminente de sa victoire. »

Saint Brunon d'Asti (*De Martyribus*, Serm. III) dit que les 24 vieillards représentent, non seulement le chœur des justes, de l'Ancienne Loi, mais l'assemblée collective de tous les saints.

2. Voici l'ordre suivi à Rome dans quelques églises :

A Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul et Saint-Venance :

bœuf — homme — lion — aigle.

Aux Saints-Côme et Damien (la mosaïque est mutilée) :

homme — aigle.

A Saint-Marc :

bœuf — homme — aigle — lion.

A Sainte-Praxède :

homme — lion — aigle — bœuf.

A Saint-Clément et Sainte-Marie au Transtévère :

lion — homme — aigle — bœuf.

A Sainte-Marie-Majeure :

lion — aigle — homme — bœuf.

1. La verge fut également employée par Moïse pour opérer ses prodiges, comme on le voit dans l'Exode, ch. IVe.

2. M. de Rossi, décrivant un *encolpium* en bronze du Ve siècle, qui de Porto Romano, où il fut découvert, a passé dans la collection Basilewski (*Bull. d'arch. chrét.*, 1872, p. 7), dit que « le Christ, opérant le miracle des noces de Cana, tient à la main une baguette, symbole de la puissance miraculeuse ». Il ajoute. « Dans le bronze que je décris, le Christ désigne de la main droite les amphores et tient la baguette appuyée sur son épaule gauche, ce qui veut dire qu'il indique le prodige déjà accompli. Il en est de même dans la tablette d'ivoire illustrée par Bandini et qui faisait partie du siège de Ravenne, réputé à bon droit comme remontant au VIe siècle. Ici, le Christ étend la main droite vers six grandes amphores et tient de la gauche une haste terminée en croix. Dans les ivoires du VIe siècle, la baguette, symbole du pouvoir des miracles, est ordinairement crucifère. »

« Au milieu, dans une auréole bleue qui lance des rayons, le Christ, à mi-corps, nimbé du nimbe uni, bénit à la manière grecque et tient de la main gauche un sceptre appuyé sur son épaule. Deux anges, également sceptrés, s'inclinent devant la majesté du roi des cieux. Les symboles des évangélistes, ailés, nimbés et tenant des livres, sortent de nuages bleus et rouges, rayés de blanc : à droite du Christ, sont l'homme de saint Matthieu sous la forme d'un vieillard, et le bœuf de saint Luc; à gauche, le lion de saint Marc et l'aigle de saint Jean. De chaque côté, les vingt-quatre vieillards, vêtus de blanc et chaussés de sandales, offrent, en deux groupes, au Christ régnant et triomphateur leurs couronnes d'or gemmé.

« Le fond de la mosaïque est d'or. L'inscription, qui se lit au-dessus sur une bande bleue, rappelle que l'empereur Théodose commença la basilique en 388 et que Honorius l'acheva en 395 :

TEODOSIVS CEPIT PERFECIT ONORIVS AVLAM
DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI

« Au-dessous des vieillards de l'Apocalypse, sur fond bleu et sol vert, sont figurés, à droite, saint Paul, avec son glaive baissé, et saint Pierre à gauche, avec ses clefs. Deux vers latins les nomment :

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS
VAS SE DELECTVM GENTIBVS ESSE PROBAT

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS
AVLE CELESTIS SPLENDOR ET HOMNE DECVS

« Enfin un quatrième distique contourne l'arcade et désigne Placidie, sœur des empereurs Arcadius et Honorius, mère de Théodose, comme l'auteur de cette mosaïque, sous le pontificat de saint Léon I, l'an 440 :

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE PATERNI (1)
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS

Saint-Théodore.

On s'est servi, pour dater la mosaïque absidale de l'église de Saint-Théodore-le-Rond du *Liber pontificalis*, qui est loin de prouver rigoureusement : « ..... noviter reparavit. Sed et basilicam S. Theodori, sitam intra velum, juxta domum cultam Sulpitianam (2). » Il s'agit ici du pape Adrien I et de l'an 772 environ.

Le style de la mosaïque me la fait reculer de deux siècles (3) et reporter au VIe, en raison surtout de son analogie frappante, au moins pour la disposition générale, avec les mosaïques des Saints-Côme et Damien (1) et de Saint-Laurent hors-les-murs.

La mosaïque de Saint-Théodore a été retouchée notablement et je trouve la tête du Sauveur si belle qu'elle me paraît indubitablement une œuvre moderne. L'église a été restaurée deux fois de fond en comble, sous Nicolas V et sous Clément XI, vers 1450 et en 1704. Cependant ni l'un ni l'autre de ces papes n'ont touché à la mosaïque, que le cardinal Barberini fit refaire en grande partie, en 1644, par Calandri de Verceil (2).

Malheureusement l'abside est trop renfoncée au-delà de la rotonde et du sanctuaire qui la précède, en sorte qu'elle est éclairée d'une manière incomplète et insuffisante.

L'ordonnance est des plus simples. Saint Paul présente saint Sébastien (?) au Sauveur, assis au milieu, et saint Pierre se fait le protecteur de saint Théodore.

De longs nuages, bleus, blancs, rouges, jaunes, accumulés les uns près des autres, sort une main, emmanchée d'or, qui tient une couronne de laurier vert, avec pierre bleue sertie d'or au fermoir.

Au-dessous, sur un fond d'or, le Christ a pour siège le ciel, figuré par un globe d'azur, étoilé. Sa main droite levée bénit à trois doigts (3) et sa gauche saisit par la hampe un long sceptre d'or qui s'amortit en fleuron. Un filet noir contourne son nimbe d'or et y trace une croix pattée. Sa tunique brune a des manches galonnées et étroites et des laticlaves d'or. Sa barbe et ses cheveux blonds vont bien à sa figure pleine de douceur et de majesté.

Saint Paul est à la droite du Christ et saint Pierre à la gauche, debout sur le sol vert.

Les apôtres se reconnaissent à leur physionomie traditionnelle. Saint Pierre se distingue de plus par les deux clefs liées ensemble qu'il presse sur sa poitrine. Leur costume se compose d'une tunique blanche laticlavée en noir et d'un manteau blanc, marqué d'un point rond et d'un I, de couleur noire. Leurs pieds sont garnis de sandales.

Saint Paul tient de la main gauche un rou-

1. Gruter a lu : *Placidiae pia mens operis decus homne paterni.*

2. M. de Rossi lit *in Stilla*, au lieu de *intra velum*, ce qui nous éloigne du Vélabre et prouve que l'église en question était située sur le mont Savello, près de la voie Appienne, non loin d'Albano.

3. [illegible] Rome, en 1893, [illegible] avec plus [illegible] que MM. de Rossi et Müntz reportent la date d'exécution « entre le sixième siècle et les commencements du septième ».

1. Pour le P. Garrucci la mosaïque de Saint-Théodore est antérieure à celle des Saints-Côme et Damien, ce n'est pas l'opinion de M. de Rossi. Pour M. Labarte, elle est du pontificat du pape Adrien I (VIIIe siècle) et contemporaine des absidioles de Sainte-Constance, ce qui ne se justifie pas.

2. Crowe et Cavalcaselle (*Stor. della pittura in Italia*, t. I, p. 66) ne reconnaissent comme authentiques que « le sole teste dei due apostoli ».

3. Torrigio, qui avait vu la mosaïque dans son état de dégradation, écrivait en 1643, dans son *Historia del martyrio di S. Teodoro*, que le Christ bénissait, « tenendo il deto annulare appoggiato al pollice », ce qui convient à la bénédiction grecque; que son long vêtement était « di color rosso » et enfin qu'il avait à la main gauche « un' hasta lunga, in forma di croce, vaga di gioie nelle punte. »

leau (1) et appuie la main droite sur saint Sébastien, vêtu en noble romain.

Des sandales garnissent la plante des pieds du soldat martyr. Sa tunique blanche, ceinte à la taille, est bordée d'un orfroi d'or et rehaussée de trois petites pièces, également d'or. Sa chlamyde blanche, à pièce (2), est tissue de ronds et de croix rouges alternés, ouverte sur le côté et agrafée sur l'épaule droite. Sa figure, dépourvue de barbe, indique un adolescent. Ses cheveux blonds descendent sur son cou. Il s'incline humblement et présente dans un pan de son manteau une couronne de feuillage, à fermoir gemmé (3).

Vis-à-vis, au côté gauche, saint Théodore offre également une couronne, sous la protection de saint Pierre, qui lui appuie la main sur l'épaule. Ses souliers noirs s'attachent par des cordons au coude-pied. Sa chlamyde (4) d'or est semée de carrés rouges qui alternent avec des ronds encadrés dans des *gammas*, de même couleur. Sa barbe et sa physionomie dénotent la force de l'âge.

Ces quatre saints personnages ont autour de la tête un nimbe d'or, cerné de noir.

Une large bande bleue, doublée de rouge et de bleu, contourne le cintre de la voûte et suit la courbe de l'abside. Des rinceaux d'or tapissent la plus large zone et aboutissent, au sommet, à une croix d'or inscrite dans un disque d'azur (5).

La mosaïque de Saint-Théodore a été gravée quatre fois : par Mabillon (*Mus. ital.*, tome I, p. 231) (6), Ciampini, Fontana et Garrucci ; M. de Rossi l'a donnée en couleur. Le docteur Kraus en parle dans *Christ. Arch.*, 1887, p. 4.

Son symbolisme est des plus clairs : Le Christ règne au ciel, où il tient, en manière de sceptre, la croix, instrument de son triomphe; il accueille avec bonté les saints, que lui présentent les deux chefs du collège apostolique, introducteurs des élus, et qui lui offrent, en signe de martyre, les couronnes que leur héroïsme leur a fait conquérir.

La main de Dieu le Père décerne la récompense habituelle, qui est la couronne.

Comme à Saint-Étienne-le-Rond, se manifeste ici la Sainte Trinité : le Fils seul a la forme humaine, dont le Père ne retient que la main, parce qu'il est la puissance, et le Saint-Esprit a la couronne pour symbole.

Les dons ne se remettent qu'aux vainqueurs (Martigny, *Bull. d'arch. chrét.*, 1871, p. 104-106). Or, ces dons, en iconographie, sont de deux sortes : *palme* et *couronne*. Quand donc le Christ a, suspendue au-dessus de sa tête, une couronne verte et gemmée, c'est que l'artiste a voulu le représenter en vainqueur et triomphateur. La croix est son trophée, la couronne sa récompense (1).

Le Sauveur est encore assis, en raison de sa dignité éminente (2), mais aussi parce qu'à son tour, il va glorifier, en leur décernant une couronne, ses fidèles serviteurs qui ont su l'honorer jusqu'au sang. Et ses saints sont aidés, dans leur démarche reconnaissante, par deux apôtres à qui la garde du paradis a été confiée et qui veillent à la porte, comme le montrent d'autres mosaïques (3).

Le Christ est assis sur un globe étoilé, c'est-à-dire qu'il admet les élus au séjour de la gloire, les faisant ainsi participer à sa félicité éternelle, suivant la parole de saint Paul : « Scientes quod sicut socii passionum estis, sic eritis et consolationis » (II *Cor.*, I, 7).

Le globe céleste est une caractéristique importante, que plus tard remplacera le trône d'or : on peut même voir dans son emploi pour ainsi dire une date déterminée. M. de Rossi cite en exemple, pour le Ve siècle, la mosaïque de Sainte-Agathe *alla Suburra* (4) et, pour le VIe, celles de Saint-Vital de Ravenne et de Saint-Laurent hors-les-murs. On peut y ajouter, pour le Ve, un ivoire du dôme de Milan (5) et une des mosaïques absidales de Sainte-Constance.

Par exception, la mosaïque de Saint-Théodore ne porte aucune inscription. L'épigraphe commémorative a pu disparaître très anciennement,

1. Voir sur le *volumen* le *Dictionnaire de Martigny*, p. 668. Sa signification est précisée par les mots *Lex* et *Pax*, qui y sont parfois inscrits (de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrét.*, t. VI, p. 359).

2. Cette pièce, reparaissant à la partie postérieure, a été transformée par le restaurateur, qui ne la comprenait pas, en une espèce de scapulaire.

Le *Thoracion*, d'après le cérémonial de Constantin Porphyrogénète, consistait en une pièce d'étoffe, carrée ou rectangulaire, appliquée sur la poitrine, mais d'une couleur différente de celle du vêtement.

3. Ce personnage est très douteux : Torrigio ne pouvait définir son sexe, « non ben si scorge se sia santo o santa ». Le nimbe n'est pas certain, aussi M. de Rossi y verrait-il volontiers le donateur. A cela l'on objectera qu'au lieu de l'église qu'il devrait offrir, il tient une couronne, dont jouissent seulement les saints ; mais comme le personnage a été refait en entier, il n'y a pas là de difficulté sérieuse.

4. La chlamyde fut, chez les Romains, l'insigne des officiers palatins, des vicaires, des préfets et aussi de la noblesse.

5. Torrigio dit que la croix était blanche, « una croce bianca » et que sa présence dénotait la consécration de l'Église, ce qui n'est pas prouvé, « dimostrando la chiesa essere consecrata ».

6. Mabillon, qui voyait un pontife et un roi dans les deux martyrs, a été réfuté par M. de Rossi (*Rev. de l'Art chrét.*, 1883, p. 220).

1. Ailleurs, comme à Saint-Ambroise de Milan, il est escorté de palmiers, qui ont la même signification.

2. « Vocabulum sessionis dignitatis significationem præ se fert » (S. Athanas., *De comm. essent. Trinitat.*). — « Sedens autem Dominus docet quod pertinet ad magisterii dignitatem. » (S. Augustin., lib. I, *De Serm. Dei in monte*). — « Qui sedes super cherubim, manifestare » (Ps. LXXIX, 2). — « Deus sedet super sedem sanctam suam » (Ps. XLVI, 9). — « Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis » (Ps. CIX, 1).

3. Voir sur les saints protecteurs présentant au Christ leurs clients, le *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, 1875, p. 34-35.

4. « Le Christ assis sur le globe azuré » (Müntz, *Études iconogr.*, p. 69).

5. M. de Saint-Laurent l'attribue au VIe : « Un personnage assis, vu de profil sur un globe, s'adresse à trois autres, peut-être pour les juger ; puis viennent un repas et une distribution de couronnes par Notre-Seigneur, encore assis sur un globe » (*Guide de l'Art chrét.*, tome I, p. 29).

ce qui concorde avec l'état de dégradation du monument pendant plusieurs siècles. Mais, s'il y en eut une à l'origine, comment a-t-elle pu échapper aux collecteurs, qui ont pris soin de transcrire les autres?

L'embarras est grand, faute de ce guide précieux, pour nommer les deux personnages présentés par les apôtres. Je les ai appelés saint Théodore et saint Sébastien (1). Le premier est certain, en raison du vocable de l'église; mais le second demeure très hypothétique, si bien que M. de Rossi y voit soit le donateur, soit un autre saint Théodore. En effet, saint Théodore le capitaine et saint Théodore le conscrit sont honorés en même temps, et ici nous avons deux personnages d'âges différents.

M. de Rossi estime que le titulaire est le conscrit : ce serait alors celui que patronne saint Paul, tandis que la place d'honneur reviendrait au côté où se trouve saint Pierre, qui est à gauche.

Un symbolisme, déjà ancien et fréquent à Rome aux hautes époques, a assigné la droite du Christ à saint Paul et la gauche à saint Pierre : nous en avons un exemple notable dans la mosaïque de Saint-Théodore qui, sur certains points, reste un problème sans solution possible.

X. B. DE M.

MAESTRO TOBIA DA CAMERINO, ORAFO ED EMULO DI BENVENUTO CELLINI, (1530-1550), par le chanoine Santoni; Camerino, Borgarelli, 1888, in-8° de 15 pag.

Maître Tobie, orfèvre du pape Clément VII, passait pour Milanais, d'après Benvenuto Cellini, son rival, qui n'aimait pas les artistes Milanais. Une pièce d'archives le qualifie « clerico Mediolanensi », ce qui signifie qu'il eut un bénéfice dans le diocèse de Milan, en récompense de son talent.

M. Bertolotti l'a fait connaître le premier: MM. Muntz et Plon en ont aussi parlé à sa suite et moi-même je l'ai cité deux fois au tome 1er de mes *Œuvres complètes*, p. 314, 316. Les documents le disent originaire de Camerino: « D. Magistro Tobie de Camerino ».

Ses œuvres connues, mais disparues, sont au nombre de cinq: une rose d'or, une tablette de corail, une monstrance eucharistique, une statuette d'apôtre, la monture d'une corne de licorne que Clément VII offrit à François I (2).

X. B. DE M.

1. J'ai songé à saint Sébastien, parce qu'il fut martyrisé sur le Palatin même, au pied duquel est l'église de Saint-Théodore. Cette raison vaut bien celle qu'a donnée M. de Rossi pour justifier les deux saints du même nom.

2. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 35.

SCEAUX ET ARMOIRIES DE L'ABBAYE DE SOLEILMONT, DE L'ORDRE DE CITEAUX, par Van Spilbeeck; deux brochures in-8° (sans lieu ni date), de 13 et 8 pag., avec 2 pl.

Les Cisterciens avaient deux sceaux, un grand pour les affaires majeures et un petit pour les affaires ordinaires: « Unum scilicet minus, cujus inscriptio talis sit: *Contrasigillum talis abbatiæ*, quo utatur in minoribus negotiis et alterum majus quo utatur in majoribus. » Le contre-sceau de Soleilmont est marqué d'une crosse dans laquelle est enlacée la lettre S, initiale du nom du lieu et a pour exergue: *Sigillum abbatisse et conventus de* (Solismonte).

La Vierge, par statut de l'an 1350, était obligatoire sur le grand sceau. Celui de Soleilmont, au XIVe siècle, se distingue par une Notre-Dame en majesté, une fleur de lis dans la droite et la couronne sur la tête, en signe de royauté. *S' conventus ecclesie beate Marie de Solismonte.* L'enfant JÉSUS, placé sur le bras gauche, ne « caresse » pas sa mère, en l'entourant de ses petites mains. Il les tend, au contraire, comme pour écarter sa robe et s'abreuver à son sein, geste qui prédomine à cette époque, où l'allaitement est fréquent. Le sceau de l'abbaye d'Aulne, à la même date, montre aussi l'Enfant, uniquement préoccupé de sa nourriture (1), au lieu de bénir, comme il faisait antérieurement.

Le sceau de Jacqueline Colnet, en 1603, met, au-dessous de la Vierge, l'écusson abbatial, en losange, avec une crosse en pal et à *velum* (2) flottant. Le losange est propre aux filles et aux veuves, c'est-à-dire à celles qui ne sont pas mariées; la crosse est l'insigne de la dignité abbatiale; ici elle est tournée en dehors ou à senestre, ce qui est rare alors, car on avait admis cette règle que la volute tournée en dedans exprimait la juridiction purement intérieure; enfin le *velum* distingue la crosse abbatiale de la crosse épiscopale.

Sur les cachets des abbesses Stainier (1730) et Berger (1766), l'écu est aussi taillé en losange, avec la crosse en dedans, sans oublier le *velum* canonique, dont se dispensent trop facilement les abbés de nos jours.

X. B. DE M.

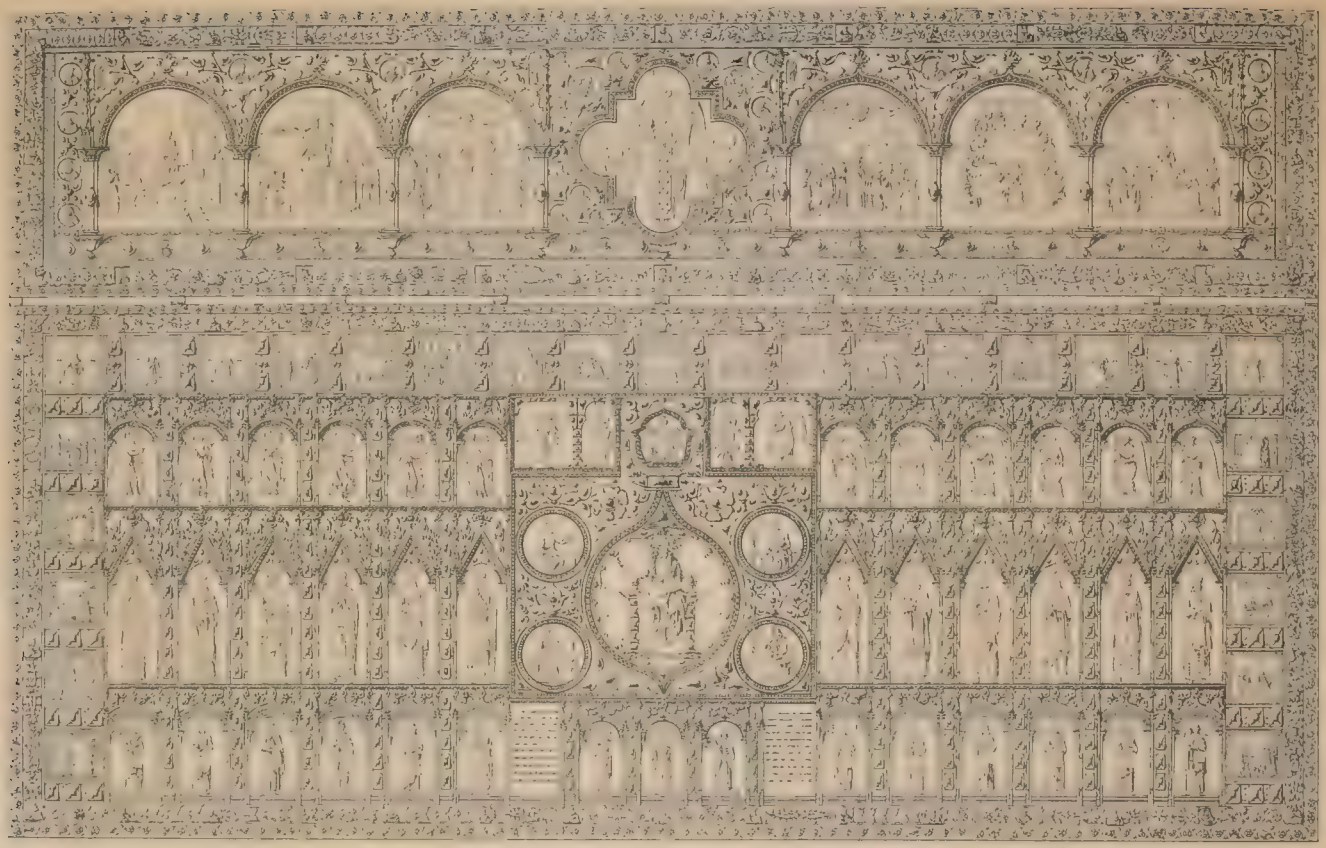
1. La liturgie y prêtait, car elle dit dans le petit Office:

« Lactente nutris ubere »

et aux Laudes de Noël.

« Et lacte modico pastus est
« Per quem nec ales esurit »

2. M. Van Spilbeeck emploie les mots « écharpe » et « voile », dans une brochure intitulée *Les armoiries de l'abbaye d'Aulne*, Bruxelles, 1888. Le *velum* servit longtemps indistinctement aux évêques et aux abbés, car il n'avait alors d'autre but que de ne pas exposer la main du prélat à se salir au contact du métal (*Bullet. mon.*, 1855, p. 271).



La Pala d'oro, à Venise

LA PALA D'ORO DE SAINT-MARC DE VENISE.

La planche qu'a bien voulu nous offrir M. le chevalier Ongania, exige une description developpée, pour qu'on saisisse bien ses détails multiples.

La partie supérieure de la *pala* forme une bande étroite et allongée, que circonscrit une triple bordure et dont le champ, ruisselant de gemmes, est historié de panneaux émaillés, provenant de Byzance et montés ici au XIVe siècle. L'architecture est bien celle du temps, gothique qui n'a guère de rapport avec celui de nos contrées, où le plein cintre des arcades se contourne en accolade (1) et se hérisse de crochets à l'extrados, mais où nous retrouvons des colonnettes, groupées par trois, avec gemme au milieu du fût, chapiteaux feuillagés, support en cul-de-lampe et clochetons aux extrémités des arcades. Aux écoinçons, de petits médaillons byzantins, en émail cloisonné, représentant des saints à mi-corps, sont comme encadrés de trèfles, dont les feuilles lancéolées (2) s'avivent de pierres précieuses. Leur nom, écrit en grec, permet de les désigner.

Le bandeau extérieur, dont l'angle est orné d'une fleur de lis, reproduit un courant de rinceaux. Un bandeau plus large vient ensuite ; à ses enroulements feuillagés sont mêlés des bustes de saints, estampés, dans des médaillons circulaires, qui alternent avec de petits émaux carrés, où des saints sont également à mi-corps (3). Aux quatre angles, apparaissent les quatre animaux, symboles des évangélistes, nimbés, ailés, tenant un livre et disposés dans cet ordre :

veau — aigle
lion — homme.

Un filet à enroulements clôt la bordure à l'intérieur, sur les côtés seulement, car elle n'existe pas en haut et, en bas, elle est remplacée par une frise émaillée, entrecoupée de gemmes montées sur une bâte en losange et de médaillons circulaires, où figurent encore de petits saints en émail byzantin.

L'intérêt se concentre principalement sur le médaillon central, découpé en quatre-feuilles : l'archange saint Michel s'y tient debout, pieds chaussés (1), un vase en perle dans la droite (2) et de la gauche arborant un étendard où est répétée trois fois l'acclamation ΑΓΙΟC (3) ; il est accosté de deux séraphins bleus à six ailes et entouré de médaillons en émail, dont une inscription grecque, placée près de chacun, aide à désigner les personnages, au nombre de seize. Ce sont saint Grégoire thaumaturge, saint Cyrille, saint Pierre, saint Paul, saint Jean-Baptiste, saint Matthieu, saint Philippe, saint Barthélemy, saint André, saint Théodore, saint Tryphon, saint Pantaléon, saint Basile, saint Jean Chrysostome. A cette énumération on s'aperçoit vite que l'orfèvre vénitien, qui ne savait probablement pas lire le grec, n'a tenu nul compte de la hiérarchie et a placé, à sa guise, uniquement pour la couleur, comme il faisait pour les gemmes, les petits médaillons que la conquête de Constantinople par les croisés avait mis entre ses mains. D'ailleurs, le type en est assez uniforme et le cloisonné dessine invariablement, sur champ d'or, un large nimbe, bleu ou vert, une tête barbue, un vêtement liturgique ou un manteau sur une tunique, parfois la main droite gesticulant et la gauche tenant un livre ou la croix pour attribut ; un seul n'est pas à mi-corps, mais en majesté.

Les six panneaux émaillés, abrités par les arcades cintrées, sont, de droite à gauche, j'entends la droite de la *pala* qui est à l'inverse de celle du spectateur :

L'Entrée triomphante du Christ à Jérusalem, Η ΒΑΙΟΦΟΡΟC. Un homme et une femme s'avancent à la porte de la ville, un enfant est monté dans un arbre d'où il jette un rameau, un autre porte une branche de feuillage en signe de joie, un troisième étend sa tunique ; ces deux derniers n'ont gardé que leur chemise blanche, le premier est entièrement nu. Deux apôtres, saint Pierre et saint Jean, l'un barbu et l'autre imberbe, suivent le Sauveur, sur l'ânesse et bénissant.

1. M. Rohault de Fleury a constaté l'accolade, au XIVe siècle, au couvent du *Sacro Speco*, à Subiaco ; je l'ai vue également, à la même date, sur une châsse, à Saint-Nicolas de Bari.

2. « Item, aliam cupam..... ad tria folia acuta. Item, aliam cupam de argento deauratam,..... ad tria folia acuta et cum viij rosetis « trifolis. (*Inv. du Saint-Siège, 1295*, nos 145, 146.)

3. Les inventaires appellent cette sorte de représentation *media imago*. « Item, unam crucem de auro, .. in qua est imago Salvatoris media. Item, unam crucem de auro cum crucifixo et tribus mediis imaginibus in medio de esmaltis. Item, unam crucem de argento, cum mediis imaginibus in rotulis deauratis ex utraque parte. Item, unum annulum cum uno cameo magno, in quo est media imago mulieris. Item, unum balassum in quo est sculpta media majestas. Item, unam mitram, que habet ex parte anteriori vij esmalta rotunda in auro ad medias imagines. Item, duo esmalta rotunda in argento pro cirothecis, quorum quodlibet habet mediam imaginem. Item iiij esmalta auri rotunda cum iiij mediis imaginibus sanctorum. Item, par chirothecarum cum duobus esmaltis in auro, in quorum uno est media imago Salvatoris ». (*Inv. du Saint-Siège en 1295*, nos 391, 423, 425, 431, 576, 638, 685, 689, 699.)

1. La même *pala* offre encore des archanges et des anges chaussés, ce qui constitue en iconographie une exception, constatée par Didron dans les *Annales archéologiques* (Voir au mot *anges chaussés*).

2. Saint Michel sert d'intermédiaire pour présenter l'encens, c'est-à-dire la prière, à Dieu, ainsi que le déclare le prêtre à la messe solennelle : « Per intercessionem beati Michaelis archangeli, stantis a dextris altaris incensi et omnium electorum suorum, incensum istud dignetur Dominus benedicere et in odorem suavitatis accipere ».

Il est fait allusion ici à ce texte de l'Apocalypse : « Et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu angeli coram Deo » (VIII, 4).

3. C'est le chant des quatre animaux : « Et quatuor animalia,..... et requiem non habebant die ac nocte, dicentia : Sanctus, sanctus, sanctus » (IV, 8). C'est aussi le chant des Séraphins : « Duo Seraphim clamabant alter ad alterum : Sanctus, sanctus, sanctus. » (*3e rép. des dimanches après la Pentecôte.*)

La Résurrection, H ANACTACIC. Ce n'est pas à proprement parler la Résurrection, telle que nous la comprenons, c'est-à-dire le Christ sortant du sépulcre, mais la conséquence immédiate de son triomphe, qui est la descente aux limbes. La croix double en main, il tire, comme de sarcophages dont il a renversé le couvercle, Adam et Ève ; en face se dressent, nimbés, saint Jean-Baptiste, David et Salomon, la couronne en tête.

La Crucifixion, H CTAYPΘCIC. La croix, empourprée du sang divin, porte en titre les monogrammes, IC XC; du côté percé jaillit un filet de sang. La Vierge, à droite, est accompagnée de deux saintes femmes non nimbées ; saint Jean lui fait face à gauche et près de lui le centurion nimbé (1) proclame la divinité du crucifié, attestée également par les deux anges qui planent au-dessus des croisillons.

L'Ascension, H ANAΛHΨIC. Le Christ s'élève au ciel, dans une auréole bleue, constellée d'astres, que soulèvent deux anges. La Vierge se voit au-dessous, nimbée comme les deux anges qui l'avoisinent : le collège apostolique compte douze membres, c'est un de trop, puisque saint Mathias n'était pas encore élu. Les collines qui montent à droite et à gauche sont plantées d'arbres verts.

La Pentecôte, H ΠЄNTHKOCTH. Les apôtres, au nombre de douze, nimbés, sont assis dans le cénacle comme sur des gradins. En dehors, sous l'arcade à colonnes qui figure la porte, deux juifs, le casque en tête, se concertent pour entrer.

La Dormition de la Mère de Dieu, H KOIMHCIC THC ΘЄOTOKOV. Marie est étendue sur un lit, richement drapé en bleu. Saint Pierre et saint Paul tiennent le suaire aux deux extrémités. Douze apôtres sans nimbe sont rangés autour, un d'eux porte son manteau à son visage pour essuyer ses pleurs. Le Christ reçoit dans ses bras l'âme emmaillottée, qu'il va porter au ciel étoilé, d'où sont descendus deux anges qui contemplent cette scène (2).

La *pala* proprement dite, dont le bandeau supérieur peut être considéré comme le frontal (3), comprend une bordure, un sujet central, trois ordres de personnages, une frise de la vie du Christ et deux montants consacrés à saint Marc.

La bordure de rinceaux enroulés reproduit exactement le pourtour extérieur du frontal. Un second bandeau, plus large, fait alterner, comme précédemment, au milieu de ses feuillages, deux séries de saints, les uns estampés, les autres émaillés.

La frise qui s'étale au-dessous de ce bandeau compte dix-sept tableaux rectangulaires, émaillés et, comme les sujets de la vie du Christ ne suffisaient pas pour les remplir, on y a ajouté, au commencement et à la fin, trois saints, l'encensoir en main, qui sont abrités par une arcade cintrée, à l'instar d'une niche. Les trois diacres du début sont saint Laurent, saint Éleuthère et saint Vincent, désignés par des inscriptions latines ; les trois diacres qui viennent en queue, se nomment saint Pierre d'Alexandrie, saint Étienne et saint Fortunat d'Aquilée.

La vie du Christ est donc réduite à onze tableaux, qu'élucide pour chacun un hexamètre léonin (1).

L'Annonciation, l'ange parle à la Vierge assise :

Virgo, ferens prolem, pariat (pariet?) quem mundus adoret (2).

La Nativité, l'ange annonce aux bergers, Marie est couchée, les sages-femmes lavent l'enfant, saint Joseph, assis, médite :

Virgo parit feta, velut intulit ante propheta.

La Présentation au temple :

Solvens vincla reis, fertur sub munere legis.

Le Baptême, auquel assistent deux anges :

Hic scelus omne lavat reprobus quo decidit Adam.

La Cène, avec un poisson sur la table (3), les apôtres sont rangés en demi-cercle :

In mensa pastor, pius ordo, stat quoque raptor.

La Crucifixion, la Vierge, saint Jean et deux anges :

Sic moriens virus detersi quo(d) tulit hydrus.

La Descente aux limbes, comme plus haut :

Mors perit in morte, relevans ligo nexibus hostem.

Les trois Maries au sépulcre, averties par l'ange:

Vobis dico cite, surrexit Cristus, abite.

L'Attouchement de saint Thomas, au milieu des apôtres :

Vera caro Christus clausis se contulit intus.

1. Le nimbe est d'autant plus caractéristique que l'artiste ne l'a pas donné aux saintes femmes, mais à la sainte Vierge seulement.

2. La vie du Christ et de la Vierge est un des sujets affectionnés par le moyen âge pour les parements d'autel : « Item, aliud dorsale super xxiiiio rubeo, ubi est crucifixus Virginis in medio, cum historiis circa eum Annunciationis, Nativitatis, Oblationis in templo, Baptismatis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Spiritus Sancti, Assumptionis beate Marie et Transfigurationis. Item, unum frontale amplum....., cum historia Annunciationis, Nativitatis, Præsentationis, Transfigurationis, Passionis, Descensionis ad inferos, Assumptionis, Adventus Spiritus Sancti » (*Inv. du Saint-Siège, 1295*, n[illegible]).

3. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 114, 363.

1. J'ai commencé un recueil des formules métriques qu'offrent les monuments du moyen âge.

2. La rime manque ici, comme à quelques autres vers.

3. Le poisson est le Christ lui-même, qui se donne en nourriture à ses disciples. On le trouve aussi au XIIIe siècle sur une fresque de l'église Saint-Hilaire, à Poitiers.

L'Ascension, semblable à la précédente, moins les deux anges près de la Vierge :

Pignora nostra ferens rediet Deus, omnia querens.

La Pentecôte, comme précédemment, mais avec des rayons de lumière sur la tête de chaque apôtre :

Cunctorum linguis hos coelicus instruit ignis.

La vie de saint Marc, à qui est dédiée l'église, forme deux montants, chacun de cinq tableaux, séparés, comme ceux de la vie du Christ, par trois cabochons alignés. La lecture s'en fait de bas en haut.

Saint Pierre instruit saint Marc.

Saint Marc présente à saint Pierre Hermagoras, qui fut évêque d'Aquilée : *Defert beatus Marcus Hermagora(m) apostolo Petro.* Mgr Pasini lit : *ad Petrum*, ce qui n'est pas admissible, car il y a A°P.

Saint Aignan, qui succédera à saint Marc sur le siège d'Alexandrie, est guéri par lui : *Sanatur Anianus benedictione sci Marci.*

Saint Marc détruit une idole : *Destruit ydolum beatus Marcus.*

Saint Marc baptise par immersion : *Hic baptisat beatus Marcus.*

A gauche, il faut, au contraire, lire de haut en bas:

JÉSUS console saint Marc dans sa prison : *Pax tibi, evangelista meus, Marce.*

Saint Marc est arrêté pendant qu'il célèbre à l'autel, tourné vers le peuple : *Suspenditur beatus Marcus.*

Enlèvement du corps de saint Marc, que deux Vénitiens déposent dans une caisse : *Tollitur beatus Marcus de Alexandria.*

Un navire vogue vers Venise, chargé de la sainte dépouille : *Hic defertur corpus sci Marci.*

Le corps est transporté à Venise, où le clergé le reçoit : *Hic suscipitur etiam beatus Marcus.*

Au premier rang des trois ordres, le moins élevé, se développe une série d'arcades cintrées, extérieurement à contre courbe, que termine un fleuron de gemmes et que flanquent des trèfles, également gemmés. Sous chacune (il y en a douze, six de chaque côté), on voit un ange, pieds chaussés, un sceptre à la main, nimbé de vert et respectueusement incliné. Ce sont les douze archanges, dont quatre seulement sont nommés, Gabriel, Raphaël, Michel et Uriel.

L'ordre intermédiaire aligne les douze apôtres, sandalés, escabeau d'honneur sous les pieds, tunique laticlavée et manteau, livre fermé à la main, nimbe autour de la tête (1). L'un a le pallium des archevêques et trois sont imberbes. La niche, ou pour employer l'expression ancienne, le *tabernacle* (1), est ogivée, à fronton gemmé, accosté de branches semées de pierres précieuses.

Enfin, à l'ordre inférieur, sous un cintre à contrecourbe, avec gemmes sur des feuillages aux écoinçons, nous voyons défiler les douze prophètes, désignés par leurs noms latins, moins deux fois où ils sont en grec et avec inscriptions analogues sur leur phylactère déployé :

Isaïe : *Virgo concipiet et pariet filium* (VII, 14).

Nahum : *Sol ortus est et avolaverunt* (III, 17).

Jérémie : *Ex Egipto vocavi filium meum.* Ce texte est d'Osée (II, 1).

Daniel : *Cum venerit sanctus sanctorum.*

Moïse : *Prophetam suscitabit vobis* (Deuter., XVIII, 15).

Ézéchiel : *Porta quam vides clausa erit.*

David : *Audi, filia, et vide et inclina.* (PS. XLIV, 11), en grec.

Élie : *Vivit Dominus, non erit pluvia super terram.*

Zacharie : *Ecce Dominus veniet et omnes sancti ejus cum eo.*

Abacuc : *Si moram fecerit, expecta eum.*

Malachie : *Ecce dies veniunt, dicit Dominus.*

Salomon : *Sapientia ædificavit sibi domum* (Prov. IX, 1), en grec.

Le sujet central admet trois parties distinctes : le haut, le milieu et le bas.

A la partie supérieure, entre deux archanges inclinés et deux séraphins à six ailes, le motif byzantin connu sous le nom d'*etimacia* et représentant la préparation du trône pour le jugement. Sur le trône est placé le livre de vie, au-dessus plane la colombe divine et derrière se dresse la croix à double croisillon.

A la zone intermédiaire, le Christ, IHS XPS, trône en majesté (2) entre les quatre évangélistes,

1. Les apôtres conviennent bien à un parement d'autel, parce qu'ils ont été les premiers prêtres : « Item, unum dorsale de opere anglicano, cum imagine Salvatoris et beate Virginis in medio et iiij evangelistis circa eas, cum imaginibus apostolorum omnium » (*Inv. du Saint-Siège, 1295*, n° 820).

1. « Item, unum alium urceum de argento,..... cum tabernaculis in quibus sunt imagines relevate. Item, duo alia baccilia de argento,... in fundis quorum sunt imagines episcoporum in tabernaculis. Item, quoddam firmale de argento deaurato, cum quinque imaginibus in tabernaculis. Item, pedem ipsius crucis,. .... cum columpnis, inter quas sunt tabernacula cum imaginibus. Item, unam crucem de argento,..... in pomo etiam canuli sunt tabernacula cum multis fratribus. Item, unum frustrum laboratum super zendato rubeo cum xvi imaginibus in tabernaculis » (*Inv. du Saint-Siège, 1295*, n° 109, 214, 377, 412, 429, 1329).

2. « Item, unam cupam,..... in fundo cujus est unum esmaltum cum imagine Majestatis et iiij evangelistarum. Item, unum calicem de auro, cum patena, in qua est media figura Majestatis. Item, unum calicem de auro, cum patena, in qua est unum esmaltum cum figura Majestatis. Item, unum calicem de auro,..... in cujus pomo sunt vi rotule ad nigellum cum figuris Majestatis, Virginis et iiij evangelistarum. Item, unum copertorium pro purificatorio,..... cum crucifixo ex una parte et Majestate ex altera. Item, unum repositorium pro corporali,..... cum imagine Majestatis ab una parte sedentis et alia crucifixi. Item, unam carpitam,..... in cujus medio est figura Majestatis et per totum est historia JESU CHRISTI. Item, unum pannum, in cujus medio est figura Majestatis media cum angelis. Item, unum frustrum pro cruce unius planete cum imagine Majestatis. » (*Inv. du Saint-Siège, 1295*, n°s 40, 452, 454, 458, 838, 862, 1105, 1175, 1340.)

nimbés, barbus, pieds nus, un livre sur un pupitre devant eux et avec leur nom écrit en latin, dans cet ordre :

SCS MARCVS (1) — SCS IOANES
SCS MATHEVS — SCS LVCAS.

Le fond est tout radieux de gemmes, fixées sur des roses ou des trèfles. L'auréole du Christ, polylobée à l'intérieur, est aiguisée en accolade aux deux extrémités. On remarquera la richesse du nimbe crucifère, rehaussé de gemmes et de perles et aussi celle du livre qu'il tient ouvert sur ses genoux et où les mots sont figurés par des cabochons.

Enfin, au registre inférieur, voici la Vierge, en orante, entre l'empereur Jean Comnène (1118-1143) et l'impératrice Irène, qui a gardé son nom inscrit en grec. Tous les deux ont la couronne et le nimbe, en témoignage de leur dignité et puissance. Au nom de l'empereur, lors de la restauration de la *pala*, a été substitué, l'émail restant le même, celui du doge Faliero :

OR *(Ordelafo)* FALE DI GRA
TRVS VENECI
E DVX

Je termine par l'inscription commémorative qui flanque, à droite et à gauche, sur deux colonnes, ces trois personnages.

ANNO. MILLENO CEN
TENO. IVNGITO. QVI(n)
TO. TVC. ORDELAF'
FALEDRVs IN VRBE. DV
CABAT. H(ec). NOVA. FCTA.
FVIT. GEMIS. DITIS
SIMA PALA. Q(ue)RENO
VATA FVIT. TE. PET
RE. DVCANTE. ZIANI.
ET PROCVRABAT
TVNC. ANGEL' ACTA
FALEDR' ANNO. MILL
ENO. BIS. CENTENO
QZ. NOUENO : :
POST. QVADRAGEN
O. QVINTO. POST MI
LLE. TRECENTOS. DA(n)
DVL' ANDREAS PR(e)CLA
R' HONORE. DVCABA
T. NOB' LIB'Q(ue) UIRIS.
TVNC. P(ro)CVRATIB' AL
MA. ECCL'AM. MARCI. U
ENERADA. IVRE. BE
ATI. D' LAVREDANIS
MARCO. FRESCO. Q(ue) Q(u) I
RINO. TVNC. UETVS
HEC. PALA GEMIS
P(re)CIOSA. NOVATUR

Reprenons l'ensemble de la composition. Le Christ est à son second avènement, il se prépare à juger le genre humain. Les évangélistes sont les témoins de sa prédication ; sa mission a été annoncée par les prophètes et continuée par les apôtres, qui deviennent aussi des juges. Les deux groupes, dans l'Apocalypse où ils sont figurés par les vingt-quatre vieillards, l'adorent, ainsi que les chœurs des anges, commandés par les quatre archanges.

Le Christ n'est pas seulement juge, il est aussi Pontife ; dans son sacerdoce, il a pour imitateur saint Marc, institué par saint Pierre, évêque d'Alexandrie. Lui-même a donné l'exemple et sa vie se développe de l'Annonciation à l'Ascension, que suit la Pentecôte, car l'Esprit-Saint affermit alors l'Église par l'effusion de sa grâce.

Voilà donc cette Église proclamée à l'avance, fondée, développée, qui s'affirme dans le monde par le sacrifice de l'autel. Or l'autel, suivant le Pontifical, est le symbole même du Christ, *altare quidem Christus est.*

Dieu est assisté par les anges, ses ministres ; le pontife a près de lui à l'autel les diacres dont l'élite est figurée.

Le Christ est pontife et apôtre ; le pontificat et l'apostolat se perpétuent ostensiblement dans l'épiscopat, dont saint Marc est un des plus nobles représentants.

Et si l'on me demande encore pourquoi ce rapprochement entre le sacrifice et l'autel, dont la *pala* est le revêtement et la parure, j'ajouterai ce dernier mot, que me fournit la liturgie : nous demandons à Dieu par l'oblation et la communion d'être jugés dignes de participer à la gloire éternelle et que le sacrement ne tourne pas, par nos démérites, à notre jugement et condamnation. Certes, l'artiste s'est montré théologien en choisissant un thème aussi élevé et substantiel pour en embellir l'autel majeur de la basilique de Saint-Marc (1).

X. B. DE M.

1. On lit, dans une la prééminence à cause de l'église dans laquelle il repose.

PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE DE SAINT-VICTURNIEN, par L. Guibert ; Limoges, Ducourtieux, 1888, in-8°, de 14 pag. et 1 pl.

Le retable, placé en arrière de l'autel du saint ermite, a été peint au XIVe siècle, non au XVe,

1. « Perceptio corporis tui, Domine JESU CHRISTE, quod ego indignus sumere præsumo, non mihi proveniat in judicium et condemnationem, sed pro tua pietate prosit mihi ad tutamentum mentis et corporis et ad medelam percipiendam. — Corpus Domini nostri JESU CHRISTI custodiat animam meam in vitam æternam. — Quod ore sumpsimus, Domine, pura mente capiamus et de munere temporali fiat nobis remedium sempiternum » *(Prières de la Messe).*

« Sanctificationibus tuis, omnipotens Deus, et vitia nostra curentur et remedia nobis æterna proveniant » *(Postcomm. du 17e dim. après la Pentecôte).*

en style tout à fait hiératique : l'attitude du Christ surtout est très significative.

Au centre, la crucifixion, avec le soleil et la lune; Longin, nimbé, qui montre son œil guéri par le sang divin (1) et, en pendant, l'épongier ; la Vierge et, en regard, saint Jean, dans la douleur; plus les deux larrons, court vêtus de *fémoraux*.

A droite, la Flagellation ; à gauche, les trois Maries nimbées et s'interrogeant, en face du tombeau dont la pierre est renversée: on voit à peine la silhouette de l'ange.

J'ai fait ce compte rendu pour rétablir la vraie date d'exécution et interpréter différemment quelques détails iconographiques. Je ne vois pas non plus la nécessité de changer la terminologie admise: un *nimbe double* doit s'entendre d'un *nimbe à bordure*, dont le contour est en saillie ou d'une couleur différente.

Les retables de ce genre sont rares. J'en signalerai un, du XVe siècle, dans l'église de Chasseignes (Vienne). Il représente Notre-Dame de Pitié : M. Moreau de la Ronde, à ma demande, en a fait un calque pour la Société des antiquaires de l'Ouest, qui le conserve dans ses cartons.

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. Geoffroy de Courlon écrivait en 1293 : « Longinus fuit ille qui Domini latus lancea perforavit et exinde sanitatem oculorum recepit et tunc in Christum credidit ; ab apostolis instructus in Cesarea Cappadocia predicavit et ibi martyrium consummavit. Post mortem ipsius preses qui eum decollari fecerat, penitencia motus, veniam postulans, visum quem amiserat recepit et in bonis operibus vitam finivit » (Julliot, *Le Livre des reliques de l'abbaye de Saint-Pierre le Vif de Sens*, p. 23).

NORMAND (Charles). — Nouvel Itinéraire. *Guide artistique et archéologique de Paris*, 1889, in-8°.

NOUS recevons les premières bonnes feuilles d'un volume destiné à avoir beaucoup de succès. Sous une forme succincte, M. Normand dresse un guide artistique et archéologique de Paris, parlant des monuments, les décrivant et résumant en quelques lignes les opinions des érudits qui l'ont précédé; jusqu'à présent il fallait recourir à des monographies séparées. Les quelques pages que nous en avons, peuvent nous faire bien augurer de l'avenir ; le travail entre les mains du Directeur de l'*Ami des monuments*, qui a déjà fait ses preuves, ne peut qu'être élégant et agréable.

Il aime Paris, et, comme Montaigne, dit-il, il l'aime jusqu'à ses verrues et à ses taches. Peut-être, par exemple, ce grand amour l'entraînera-t-il un peu loin dans ses admirations, que je partage souvent : mais, n'est-ce pas beaucoup en commençant, que de dire de Notre-Dame, qu'elle présente la façade la plus sublime de la chrétienté? Est-ce que je n'aurais pas un peu le droit de réclamer pour Chartres? Est-ce que M. l'abbé Cerf ne pourrait parler de Reims? Faut-il oublier Strasbourg ?

Que M. Normand pense aux légendes. *Folk lore*, c'est un mot bien savant, mais bien utile. Que de vieux contes ont bercé notre jeunesse qui malheureusement n'amuseront pas nos enfants, parce qu'on ne les connaît plus ! Paris en est plein. C'est péché de les oublier. Aussi la statue du grand Jeusneur devant Notre-Dame, le diable forgeron Biscornetti m'ont-ils rappelé le bon temps.

Je me permettrai d'insister sur quelques questions de détails, elles ont bien leur intérêt. Dans un guide, un peu de précision historique ne nuit pas, surtout quand cela n'allonge pas inutilement le texte. L'évêque Martyre, par exemple, dont il est question à la page 16, est certainement inconnu de bien des gens ; le nom de son évêché, Arzendjan, en Arménie, renseignerait le lecteur. Sans demander des références, qui allourdiraient le récit, je voudrais voir indiquer quelques sources, quand elles sont puisées, par exemple, dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine ; et nous n'en manquerons pas dans la description de la cathédrale. Mais, si je ne peux qu'approuver M. Normand d'avoir passé sans s'arrêter sur la polychromie des statues, sur les panneaux garnis de cuir des portes de Notre-Dame, je suis certain que bien des lecteurs peu au courant des très vieux auteurs n'auraient pas été fâchés de savoir que l'ange qui sonne de la trompette, si fièrement campé sur le grand pignon qui clôt le comble de la nef, n'était peut-être pas, ainsi que beaucoup pourraient le supposer, dans l'origine une girouette. A en croire Villard de Honnecourt, et pour cela nous avons quelques motifs d'ajouter foi à son dire, ces anges étaient souvent des horloges rotatoires et, soit avec leurs doigts, soit avec la trompette, ils indiquaient à l'aide d'un mécanisme activé par des poids, la position du soleil, et marquaient en même temps les heures canoniales.

Je m'arrête ici, avec le texte de M. Normand ; j'ai lu avec un vif intérêt ces 26 pages; elles sont à la portée du grand public, qui les parcourra avec autant de fruit que de plaisir.

F. DE MELY.

LES JOYAUX DE LA COURONNE D'ARAGON en 1303. (Per le Nozze del conte Paolo Durrieu), par J. Delaville Le Roulx. Paris, Plon, 11 mars 1889, in-8°, 15 pp.

Rien ne me plaît comme ces petites brochures « *Per le Nozze* » d'un ami. C'est mieux qu'un banal cadeau, puisque c'est un peu de sa vie personnelle qu'on y met : il était difficile de choisir un sujet plus approprié à la circonstance.

La plaquette est agréablement publiée ; mais M. Delaville Le Roulx, tout en nous faisant apprécier la réelle importance de cet inventaire, me semble en exagérer peut-être la valeur, quand il met une pièce de cinq pages au rang des inventaires de Saint-Paul de Londres, de Boniface VIII, de Louis le Hutin, de Clémence de Hongrie, d'Édouard III. Pour que ses lecteurs puissent faire la comparaison avec ces documents, Monsieur Delaville le Roulx en donne les références. Qu'il me permette de les rectifier, sans cela, il serait peut-être difficile de les retrouver.

Un complément indispensable de l'inventaire de Saint-Paul de Londres, publié par Dugdale dans le *Monasticon Anglicanum*, a paru en 1887 dans l'*Archeologia*, pp. 460-463.

L'inventaire de Louis le Hutin, a été fait en 1316, le 5 juin, par Raoul III Rousselet, évêque de Saint-Malo, près de Laon, et non en 1319. Il est publié dans le *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, t. XII, 1865, pp. 770-771.

La pièce de 1319, signalée par M. Delaville le Roulx, est la quittance générale donnée par Philippe le Long à Mgr Henry de Sully. Elle est éditée, dans l'abbé de Marolles, *Inventaire des titres de Nevers*, publié par Soultrait, à Nevers, en 1873.

L'inventaire de Clémence de Hongrie n'est plus inédit depuis 1874, la *Société de l'Histoire de France*, l'ayant jugé assez important pour le publier. Enfin l'inventaire d'Édouard III est du 24 septembre 1329 et non de 1330.

Mais ce sont petites erreurs, et nous sommes heureux d'avoir un nouvel inventaire d'Espagne. Pour ce pays la moisson n'est pas très riche, nous n'en connaissons qu'une vingtaine, et chaque nouveau document est le bienvenu.

F. DE MÉLY.

NOTICE SUR LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE, d'après un tableau peint sur bois du XVe siècle, par H. Batault. — In-8°, 36 pages et 1 planche. Châlons-sur-Saône, L. Marceau, 1888.

CETTE brochure est consacrée à une peinture intéressante par son sujet, par sa valeur artistique et par son auteur, qui n'est autre apparemment que le fameux Roger Vander Weyden, alias de la Pasture.

La *Messe de Saint-Grégoire*, tel est le sujet, qui fut très répandu au XVe siècle, et dont nous narrons précisément la légende quelques lignes plus bas. Il offre ici cette double particularité, que la tiare papale est portée par un ange qui plane, et que l'apparition offre, chose insolite, le corps *inanimé* du Sauveur soutenu, au dehors du sépulcre, par un autre ange.

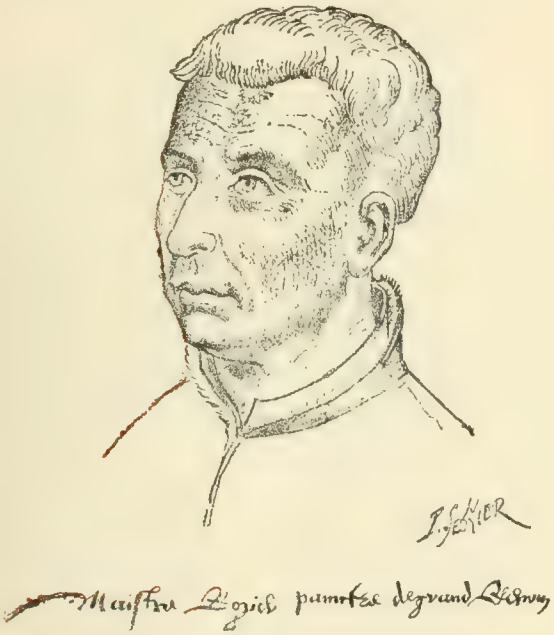
En commentant le curieux tableau qui nous occupe, l'auteur ne fait aucune allusion au récit du diacre Jean. Il insiste, au contraire, sur une autre circonstance. On sait que saint Grégoire préférait la paix du cloître à l'honneur du pontificat suprême. D'après une version qu'il semble admettre sans en préciser la source, la vision miraculeuse aurait eu pour but de vaincre les résistances de l'humilité du futur pontife. — « Un jour qu'il célébrait la messe, lui et ses assistants virent apparaître la figure du Christ mort, sortant du tombeau placé derrière l'autel, et un ange descendu du ciel, portant dans ses mains une tiare, comme se disposant à la déposer sur la tête de Grégoire. Il comprit que c'était un avertissement de la volonté de Dieu..... » Dans d'autres *messes miraculeuses* la prochaine dignité du grand moine est rappelée par la tiare déposée sur l'autel.

Il ne faut pas, croyons-nous, séparer ce miracle de la conversion de la femme incrédule avec laquelle il a un rapport si évident. Vraisemblablement l'apparition n'a eu lieu qu'une fois, et ce fut pour confondre le doute de cette femme au sujet de la présence réelle, et il a, accessoirement, dû contribuer à l'élévation de Grégoire au trône pontifical. — La circonstance de la conversion n'est du reste pas ignorée de M. Batault; il signale au contraire un rarissime exemple de ce thème, où il y est fait une allusion non équivoque ; nous voulons parler de la peinture de la chapelle de Lenoux, commune de Laives (diocèse de Châlons-sur-Saône).

D'ailleurs la circonstance qui a provoqué le miracle doit avoir été perdue de vue bien des fois en présence de l'importance du miracle lui-même. Nous en avons pour preuve une miniature de la même époque que le tableau signalé par M. Batault, et attribué comme celui-ci à Roger Vander Weyden, par son propriétaire, M. J. Gielen, à Maeseyck, qui l'a publiée dans le t. XXIV des *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*. Cette miniature, qui est d'une beauté extraordinaire et intéressante à bien des titres, fait abstraction et de la tiare pontificale, et de la pécheresse.

Nous venons de faire connaître à quel artiste M. Batault attribue ce tableau, que feu M. J. Chevrier acheta, en 1883, à la vente de M. F. Baudot, et qui provenait, paraît-il, du couvent des Chartreux de Dijon, le *Saint-Denis* des ducs de Bourgogne. Ce n'est pas nous qui combattrons cette attribution, émise déjà par M. Bigarne et M. J. Chevrier. Roger, à qui vient d'être restitué le retable d'Ambierle (V. E. Jannez, *Gazette archéologique*, année 1886, n° 9-10), apparaît de plus en plus comme ayant été en faveur à la cour

de Bourgogne. — Ajoutons que M. B. Quinet, à Mons, possède un tableau attribué au même maître et offrant le même sujet (1).



Portrait de Roger de la Pasture,
d'après un manuscrit de la bibliothèque d'Arras.

Que M. Batault nous permette de rectifier un passage de son intéressant travail. On connaît au juste l'année de la mort de Rogier ; elle eut lieu, non pas vers 1510, comme il est dit à la page 27, mais le 18 juin 1464, et sa femme se nommait Élisabeth Goffart et non Hoffaerts. Il a laissé non pas deux fils, mais quatre enfants, Corneille, Marguerite, Pierre et Jean. Pierre seul continua la profession de son père.

Enfin le lecteur nous saura peut-être gré de reproduire ici le portrait de Roger d'après un manuscrit de la bibliothèque d'Arras. — Notre cliché est celui même qu'a imprimé le *Magasin pittoresque*, et qui a été gravé d'après un dessin de M. H. Bouchot. — Il paraîtrait, d'après ce critique distingué, que le portrait que l'on dit être du chancelier Rollin dans le tableau du *Jugement dernier*, de Baune, ne serait autre que celui du peintre tournaisien. — En reproduisant ici l'effigie même qui manifeste cette ressemblance, nous mettrons quelques personnes de plus à même de se prononcer sur la thèse intéressante de M. Bouchot.

Signalons pour terminer que, d'après un fait divers que nous venons de lire, le peintre Gervez aurait découvert en l'église d'Envernen, près Dieppe (Seine-Inférieure), un *Martyre de saint Sébastien*, dû à Roger (1). L. C.

1. N° 418 du catalogue de l'Exposition archéologique de Mons en 1885.

REPRÉSENTATIONS ALLÉGORIQUES DE LA SAINTE EUCHARISTIE, par l'abbé Marsaux. In-8°, de 17 pp. et 1 pl. Bar-le-Duc, impr. de Saint-Paul, 1889.

Cette brochure est à rapprocher de celle de M. Batault ; l'une et l'autre invoquent avec raison l'érudition de Mgr Barbier de Montault.

Celle-ci a trait à deux sujets eucharistiques des plus intéressants. C'est d'abord la *Messe de Saint-Grégoire* dont nous venons de parler, qui figure (notons-le en passant) dans un bas-relief de l'autel majeur de l'église de Saint-Grégoire à Ponte quattro Capi, et dont M. l'abbé Marsaux signale un nouvel et remarquable exemplaire en son église de Chambly.

L'autre est le *Pressoir mystique*, auquel est consacrée une instructive et édifiante étude. Ce sujet est plus ancien que l'auteur ne le suppose ; il rencontre non du XIVe au XVIIe siècle, mais il apparaît dès le XIIe siècle. Témoin une miniature de l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Lansperg, qui aurait dû être citée ici, et que nous avons mentionnée naguère (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1885, p. 391 (2).

Mgr de Montault et M. E. Gresy en ont cité des exemples plus récents dans des manuscrits de la bibliothèque nationale. Passavent en a indiqué plusieurs autres; M. Marsaux rappelle la représentation célèbre de l'église de Baralle (Pas de Calais) et la reproduit en gravure. Le même sujet est gravé dans un livre, imprimé en 1605, qui fait partie de la bibliothèque de l'auteur. Celui-ci n'oublie pas le vitrail de Saint-Étienne-du-Mont, ni celui de Conches. Il fait connaître un exemple, du même sujet sculpté à l'église de Récloses près de Fontainebleau. Citons encore un vitrail de la cathédrale de Troyes et un incunable du musée germanique (XVe siècle) reproduit dans la *Die Holzschnitte des 14 und 15 Jahrhunderts in germanischen Museum*, édité par Soldan. L. C.

LA CROIX MÉROVINGIENNE DE LA CATHÉDRALE D'ALBI, par Mgr X. Barbier de Montault.

Dans cette curieuse brochure l'auteur se donne la tâche de restituer avec précision un monument disparu, à l'aide de ses analogues et de quelques documents, consistant en un texte, un

1. *L'Ami des Monuments*, 1889, t. III, p. 73.

2. Nous profitons de l'occasion pour corriger ici une erreur typographique du passage en question : p. 391 de l'année 1885 de notre *Revue*, 17e ligne, 2e col. au lieu de XVIIe siècle, lisez XIIe siècle.

sceau et un dessin. Le résultat auquel il arrive est des plus intéressants. L. C.

LES CROIX DE PLOMB, PLACÉES DANS LES TOMBEAUX, par le même. Brochure in-8°, Limoges, Pucombrieux, 1888.

Les croix de plomb qui forment épitaphe à l'intérieur des tombes ont été relevées isolément; ici même nous avons parlé de celles qu'a signalées M. Delorme et que M. Meissonnier a découvertes à Périgueux en 1875 (V. *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 258).

Mais ces curieux objets n'avaient pas encore été l'objet d'un travail d'ensemble. Notre collaborateur en examine 35 spécimens, lorrains, angevins et limousins répartis en cinq catégories, qu'il distingue ainsi: croix de *religion*, de *dévotion*, de *préservation*, *d'absolution* et de *désignation*.

Profitons de cette occasion pour résoudre un point resté inexpliqué dans l'étude de M. Delorme rappelée plus haut. Le signe indéchiffré qui faisait pendant à l' Ω dans la gravure que nous avons donnée doit être considéré comme une altération de l'*Alpha* (A). L. C.

LES FERS A HOSTIES DU DIOCÈSE DE VERDUN, par le même. Broch., in-8° de 20 pages. (Extraite des *Mém. de la Soc. d'arch. lorraine*, 1883).

Un fer du XIVe siècle, conservé par M. Max-Verly à Bar-le-Duc, offre, comme beaucoup d'autres, la Crucifixion, le monogramme du Christ et l'Agneau divin, et trois sujets, qui apparaissent nouveaux en iconographie, la Pietà, la Résurrection et le Jugement dernier.

Le fer d'Auzeville, de la même époque, offre ces monogrammes: IHS, XPS, DNS. — Le cycle iconographique s'élargit et consacre deux hosties à la Passion. (Portement de croix, Crucifixion) outre la Résurrection.

Le fer de Parois est aussi du XIVe siècle et n'offre rien de saillant; celui de Neufour, contemporain, présente les sujets précédents de la Passion, auxquels s'ajoute la Flagellation, et que complète la Résurrection.

Les fers des Islettes, de Cheppy, d'Auzeville, de Clermont-en-Argonne, de Montfaucon-en-Argonne, ne remontent qu'au XVIIe siècle, et ceux de Jubécourt à d'Elain sont du siècle dernier. Celui de Jubécourt porte une signature; en la faisant connaître l'auteur en cite six autres qu'il a recueillies ailleurs. L. C.

LES TAPISSERIES DE PLESSIS-MACÉ, par le même. Broch. in-8°, 40 pp. Angers, Germain, 1889.

M. de Farcy a déjà fait connaître, en en donnant des reproductions photographiques, cette belle série des tapisseries flamandes, à la riche iconographie, qui étaient allées de l'abbaye de Ronceray, à celle de la Trinité, puis aux châteaux de Serrant et de Plessis-Macé (1). Un autre de nos collaborateurs en reprend l'étude à son tour sur un plan plus large: les tapisseries faites pour orner l'église de Ronceray, comprennent trente-trois tableaux. Ils représentent l'Eucharistie envisagée sous un triple point de vue: ses figures dans l'ancienne loi, son institution et les miracles auxquels elle a donné lieu. Vaste thème iconographique, presque unique en son genre, et auquel on ne connaît même qu'un seul similaire, autrefois à Chartres, et qu'a signalé M. de Farcy.

La première série comprend les histoires d'Abel, de Melchisédech, de l'Agneau pascal, de Moïse, d'Achimelech, d'Élie. Viennent ensuite des mystères de la vie du Sauveur: Épiphanie, sainte Cène, Crucifixion; puis commencent les faits historiques que nous n'énumérerons pas. Nous nous arrêterons cependant à l'un d'eux, celui de la *Messe* de *saint Grégoire*; plusieurs de nos lecteurs nous sauront gré de reproduire ici l'histoire de ce miracle, tel que la raconte le diacre Jean dans la *Vie de saint Grégoire* (2); nous citons:

« Une femme avait, suivant la coutume, offert le pain au saint Pontife, qui alors célébrait le sacrifice, quand au moment de la communion, il s'approcha pour lui donner l'Eucharistie. Pendant qu'il prononçait ces paroles: Que le corps de Notre-Seigneur JÉSUS-CHRIST garde votre âme, elle se prit à rire. Le saint, s'étant retourné, déposa sur l'autel la portion de l'hostie destinée à cette femme. Lorsque le saint sacrifice fut terminé, il lui demanda en présence de tout le peuple, pourquoi elle avait eu l'insolence de rire au moment de recevoir le corps du Seigneur. « Parce que, répondit cette femme, vous appeliez le corps du Seigneur un pain que j'ai fait de mes propres mains. Saint Grégoire, après avoir fait un discours sur l'incrédulité de cette femme, changea cette particule en chair visible, et lui fit ensuite reprendre les apparences du pain. »

L'OFFICE DE LA CONCEPTION A LUÇON AU XVe SIÈCLE, par le même. — Brochure, in-8° 40 pp. Vannes, Lafolye, 1888.

A l'exemple des savants écrivains des *Analecta liturgica* de Londres, Mgr X. B. de Montault recueille à l'occasion des documents liturgiques; il nous fait connaître un office propre du XVe siècle qu'il a découvert à la Bibliothèque de la Roche-sur-Yon (Vendée); il donne de ce texte un double commentaire, liturgique et iconographique. Le second point de vue intéressera spécialement nos lecteurs.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 145.
2. Card. Bona, *De rebus liturgicis*, trad. Cabry, t. II, p. 344.

Trois thèmes iconographiques ont illustré autrefois l'Immaculée Conceptoin : la *Rencontre*

Vignettes de la collection de la Société de Saint-Jean l'Evangéliste.

à la Porte Dorée, la *Conception réaliste*, et les *attributs*.

Le type mystique le plus usité offre Marie, toute jeune fille, recevant, les mains jointes, la bénédiction du Père Éternel qui apparaît sur les nuées, et entourée des emblèmes de sa pureté immaculée. L'auteur repousse formellement avec Rome les rayons ajoutés à ses mains depuis la vision dite de la *médaille miraculeuse*. Le sujet se complète parfois par les mystères du Rosaire.

Une seconde figure, souvent reproduite, est la rencontre à la *Porte Dorée*. C'est le prélude de la conception, non la conception elle-même.

Serrant de plus près le sujet, on versa, à des époques récentes, dans un réalisme grossier, dont il n'existe que trop d'exemples, en représentant la Vierge sous la forme d'une petite figure humaine, appliquée sur le ventre de sa mère.

Mgr X. Barbier de Montault observe à ce propos que les visions de Sœur Catherine Emmerich pourraient avoir eu leur source dans les évangiles apocryphes et l'iconographie du moyen âge décadent. La conception chez elle, est telle que les peintres l'avaient imaginée à la fin du XVe siècle.

Les attributs usités sont au nombre de sept : des anges qui entourent Marie, la lune dont elle foule le croissant, le serpent dont elle écrase la tête, la croix qui brise la tête de serpent, les étoiles disposées en couronne au pourtour de son nimbe, le geste des mains jointes et les docteurs qui l'entourent comme témoins de son auguste privilège. L. C.

IMAGE DU CHRIST, DIEU DE PAIX.

Les nations, affolées par un militarisme ruineux, sont prêtes à s'entr'égorger ; elles sont minées intérieurement par la discorde et l'anarchie. La paix n'existe plus, ni sur le trône, ni dans les couches sociales inférieures, ni dans les esprits, ni dans les cœurs.

En un pareil moment, il est tout au moins intéressant de voir surgir, comme un gage de foi et d'espérance dans la puissance de l'Église, l'idée d'une dévotion spéciale au *Dieu de la paix*. Sous ce vocable que le Sauveur s'est donné lui-même, M. le curé de St-Martin d'Auxigny a entrepris d'ériger une association de pacification et de salut, dont l'autorité ecclésiastique appréciera l'opportunité.

Nous ne voulons nous occuper ici que de l'image de ce vocable, et dont le pieux fondateur a fait, en quelque sorte, le symbole de son œuvre. Cette image, très riche de coloris, très distinguée comme dessin, est du meilleur style ; nous en reproduisons l'édition monochrome. Elle représente dans sa partie supérieure le Sauveur, debout sur un tertre qu'entourent les apôtres ; ses bras,

levés dans l'attitude de la prédication, semblent exprimer la pensée qui se lit dans une banderole déroulée au-dessus du groupe. « *Je vous laisse la paix, je vous donne ma paix* ».

Plus bas, sur terre, se voient agenouillés, invoquant le DIEU de la Paix, des personnages de toutes les conditions humaines : le Pape, un empereur, un évêque, une mère de famille, un moine, un ouvrier, une religieuse, un nègre, etc.

Sous la vignette se lit l'invocation :

JÉSUS, *Dieu de la Paix, ayez pitié de nous.*

L. C.

EXCURSIONS ÉPIGRAPHIQUES. PONT SAINT-VINCENT, par L. Germain. In-8°, 113 pp. Nancy, Sidot, 1888.

Notre fécond collaborateur, en s'adonnant à des recherches de prédilection, ne néglige pas les branches qui s'y rattachent. Ses relevés épigraphiques à Pont-Saint-Vincent nous valent une monographie paroissiale.

L'église ancienne a été souvent remaniée; le chœur, flamboyant, est pentagonal. A son chevet on voit encore, de part et d'autre d'un contrefort, les lumières qui donnaient autrefois dans le tabernacle, lequel consistait en une armoire pratiquée dans le mur. Quatre chapelles forment comme un double transept en croix de Lorraine. Dans l'une on trouve des fragments de vitraux datés 1496, et des statues anciennes, une *Pieta*, et, (s'il fallait s'en rapporter à l'interprétation de M. l'abbé Boulanger), une de Dieu le Père (1), ce qui serait tout à fait rare.

Notons un exemple, à ajouter à beaucoup d'autres, de portails agrandis et détériorés pour faciliter le passage disgracieux et exagérés dans leurs dimensions, des dais inaugurés au XVIIe siècle. La tour est romane à la base ; la partie supérieure fut refaite au XVIe siècle. Notons surtout un beau tympan du XIIIe siècle figurant le Christ en majesté, et la partie supérieure d'une curieuse croix en pierre de 1599.

L. C.

LES CAVEAUX POLYCHROMÉS EN FLANDRE, par l'abbé G. Van den Gheyn, avec 7 planches hors texte par P. Raoux. Petit in-4° de 36 pages. Gand, H. Engelcke, 1888.

On ne peut imaginer brochure plus attrayante par le charme extrinsèque de son impression, de sa couverture, de son illustration hors-ligne (dont nous félicitons M. Raoux), et aussi, nous devons le dire, par l'originalité et l'actualité du sujet comme par la manière distinguée dont il est traité.

En Flandre, au moyen âge, l'intérieur des caveaux recevait une peinture décorative à fresques. A la tête du caveau, se trouvait représenté le Calvaire : aux pieds, la sainte Vierge, tenant l'enfant JÉSUS ; sur les côtés, des sujets variés ; le plus souvent, des anges agitant l'encensoir dirigé dans le sens du Calvaire ; les espaces laissés vides, sont remplis par des croix fort multipliées et plus ou moins compliquées en vue d'un effet décoratif. L'usage de polychromer l'intérieur des caveaux se continua jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle.

Après cet aperçu général, l'auteur entre dans quelques détails à propos des récentes découvertes faites à Bruges dans l'hospice de Saint-Nicolas et dans la chapelle des peintres.

Dans la chapelle de l'hospice, fondée en 1380 par Nicolas Paghaut, on voit quatre caveaux polychromés. Ces peintures ont été exécutées de 1394 à 1503. Il est probable que deux d'entre ces tombes ont servi au fondateur Nicolas Paghaut, mort vers 1400 et à son épouse Christine Willaerds.

1. Nous supposons qu'il s'agit d'un groupe, où Dieu le Père est figuré avec Adam et Ève.

La chapelle des peintres renfermait deux caveaux polychromés dont l'un avait été destiné au sieur G. de Montleléru, jadis conseiller du prince Charles, duc de Bourgogne et comte de Flandre, décédé à Bruges, le 13 juillet 1468. Ce caveau, dont les peintures rappellent l'école de Van Eyck, est d'une grande richesse artistique. Le second, qui date de 1553, est orné de soleils rayonnants portant au centre le monogramme du Christ et de croix trilobées aussi rayonnantes.

L. C.

ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE OU PRÉCIS DE L'HISTOIRE DES MONUMENTS RELIGIEUX DU MOYEN AGE, par l'abbé J. Bourrassé. — IXe édition, révisée et complétée, par M. l'abbé C. Chevalier. — In-8°, 396 pages, gravures dans le texte. Tours, Mame, 1886.

Le livre célèbre de M. l'abbé Bourrassé est un vétéran respectable du monde archéologique dans lequel on vieillit vite. Si vieux qu'il soit, il a été assez bien rajeuni par M. Chevalier pour offrir encore un vif intérêt. Ses nomenclatures plus ou moins vieillies, ses divisions peu méthodiques et ses nombreuses lacunes le rendent, il est vrai, insuffisant comme traité didactique ; mais, écrit avec beaucoup de charme littéraire et une connaissance approfondie des questions archéologiques qui y sont traitées à des points de vue un peu spéciaux, il sera toujours lu avec autant de profit que de plaisir par les personnes qui voudront s'initier à l'étude de l'archéologie, mais principalement par le clergé pour qui il a surtout été écrit.

La période romane primitive est étudiée avec soin non seulement dans les rares monuments qui en subsistent, mais encore dans les textes des écrivains ecclésiastiques, auxquels on emprunte une abondante terminologie latine.

L'auteur se place plus particulièrement au point de vue de la Touraine.

Nous devons, comme à propos des ouvrages de M. Corroyer, faire nos réserves au sujet de ce

qui est dit page 105 : « La basilique (païenne) « fut transformée en église et adaptée aux céré- « monies chrétiennes. »

Il est démontré, page 138, d'une manière peu probante, que la coloration des verres par les métaux, remonte au Ve siècle. Les prétendues terreurs de l'an 1000 sont, page 164, à peu près réduites à leur juste valeur. Très utiles sont les pages où l'on fait connaître les usages qui présidaient à l'entretien de l'édifice sacré et à la répartition des charges lors de sa reconstruction, entre les fidèles et les décimateurs.

La part faite à l'architecture gothique est relativement maigre; le mobilier est peut-être à tort laissé de côté ou peu s'en faut. L'ouvrage est, pour l'époque actuelle, trop pauvre en vignettes démonstratives quoiqu'il ne manque pas de jolies gravures dont nous donnons deux spécimens.

Une part importante et bien légitime a été donnée au symbolisme et à l'iconographie chrétienne.

Le volume est terminé par un tableau synoptique intéressant et un vocabulaire de mots techniques.

L. C.

DANS notre compte-rendu de son remarquable traité sur l'*Architecture romane*, (voir année 1889, p. 250), nous reprochions à M. Corroyer d'avoir dit, « que le Clergé propagea par calcul la croyance en la fin du monde en l'an 1000. »

Quand nous avons résumé dans ces deux lignes un aliéna de son livre, nous en avons, paraît-il, forcé involontairement le sens. En reproduisant *in extenso* le passage en question, nous satisferons volontiers et le plus complètement possible à une réclamation de l'auteur, qui estime que notre phrase dénature totalement sa pensée.

« L'an 1000 est une date célèbre dans l'histoire des « terreurs superstitieuses du moyen âge. C'était une croy- « ance universelle au Xe siècle, que le monde devait finir « en l'an 1000 de l'Incarnation. L'Église fortifia, dit-on, « cette croyance de tout son pouvoir, qui était alors « immense. Le Clergé la propagea par calcul, suivant les « chroniqueurs du temps, ou par conviction, selon quelques « historiens ; il y trouva d'ailleurs de grands avantages « car des dons considérables furent faits aux églises, aux « monastères, et les pécheurs qui voulaient expier leurs « fautes abandonnèrent leurs biens, en attendant la fin du « monde ».

Périodiques.

BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DALMATA, in-8°.

CETTE inscription a été découverte dans la basilique chrétienne de Salona : elle date du VIe siècle ou tout au plus de la fin du Ve. Le datif, mis à la place du génitif, rappelle la *memoria Mellebaudi abbati* de Poitiers :

✠ HIC IACIT THEODORACIS FILIVS
EVFRASIO COMITI MORTVVS
EST DIE XXC (1) IIII MENSI (S) ✠
AVGVSTI IDICTIONE XI

M. Bulic fait remarquer (p. 117) que les chiffres de la date doivent s'additionner ainsi :

XX + VI + IIII = 30.

Page 120, on a les noms de deux artistes qui ont gravé une pierre commémorative :

ANNO DOMINI MDCCXIII
OPVS GREGORII
ZAMBELLI

✠ ANNO DOMINI MDCCVII
OPVS
GREGORII ET
ANTONI
ZAMBELLI

X. B. DE M.

1. Sigle exprimant VI.

L'ARCHITECTURE.

NOUS avons annoncé dans notre dernière livraison un article de M. Boileau, sur l'intéressante question de la *construction ornée* et sur celle de l'*architecture en fer*, devenue si actuelle en présence de la tour Eiffel et des Halles de l'Exposition. Cet article est un des plus importants qui aient paru dans ces dernières années sur les questions d'esthétique pratique. M. Boileau y développe, dans une langue habile à rendre avec élégance et clarté toutes les nuances de sa pensée, des considérations justes et singulièrement intéressantes, en même temps que des doctrines qui nous paraissent spécieuses.

Prenant la question à son principe, il se demande ce que c'est que l'art : « Pour les uns, dit-il, ceci ; pour les autres cela. Raphaël dessine des formes divines, Teniers aime autant les gens mal bâtis ; la définition est à définir. » Et M. Boileau, de plaisanter agréablement la *Convenance*, la *Proportion*, la *Symétrie*, l'*Ordre*, la *Clarté*, la *Variété*, l'*Harmonie*, etc., ces belles personnes formant la cour de l'*architecture*, « qui ont le tort, d'abord d'habiter dans le bleu, et ensuite d'être fort jalouses ».

Sans doute, répondrons-nous, les accorder n'est pas facile, mais à le faire sans peine, l'artiste triompherait sans gloire. Quant à Teniers, il n'a pas comme Raphaël dans ses Vierges, voulu peindre la beauté dans ses buveurs, pas plus que Callot dans ses gueux, ni Velasquez dans ses nains !

Notre confrère malmène également toutes les anciennes philosophies, « aussi vénérables les unes que les autres », du spiritualisme, du panthéisme, du déisme, du positivisme, du matérialisme, etc., il ne fait qu'une seule botte. Il a pourtant sa philosophie à lui ; il paraît que c'est celle de Locke, à moins que ce ne soit celle de Kant. Il semble admettre que le but de l'art est l'*expression du sentiment de l'artiste* et la faculté de créer à nouveau, *pour sa propre gloire* (suivant le mot de Proudhon).

N'est-ce pas verser dans l'erreur de beaucoup de nos contemporains, qui, non seulement pratiquent l'art pour l'art, mais encore l'art pour l'artiste, qui font de l'homme sa propre fin, et de l'art la glorification de l'homme ? Cette erreur séduisante et que nous ne saurions trop combattre, se rattache à la doctrine révolutionnaire, qui consiste, en dernière analyse, à mettre partout l'homme à la place de Dieu, la gloire de l'homme à la place de la gloire de son Créateur. Sur le terrain religieux, la raison individuelle ; sur le terrain politique, la volonté individuelle ; sur le terrain artistique, le sentiment individuel.

Nous admettons, bien entendu, que l'art comporte l'expression du sentiment de l'artiste ; nul n'est artiste que celui qui rend l'émotion qu'il a éprouvée. Mais faut-il voir dans cette expression la caractéristique, le but, l'essence de l'art ? Nous ne le croyons pas ; nous sommes des rétrogrades, qui croyons à l'existence du *beau*, et nous estimons que l'art a pour objet son interprétation dans les œuvres des hommes. Ce qui n'est qu'une des conditions de l'art, M. Boileau paraît le prendre pour son but suprême ; de là des conclusions erronées, à notre avis, malgré les beaux aperçus que renferme son intéressante dissertation.

Sa définition l'amène à dire, qu'il y a d'autant plus d'art à mettre dans une matière, que celle-ci se prête davantage à l'expression du sentiment, et que par suite l'art est en raison inverse du nombre et de l'importance des moyens qui s'interposent entre la matière et l'artiste. L'argile est, d'après lui, la matière artistique par excellence. « La pierre répond difficilement à certains besoins très importants des constructions. Tant mieux ! les besoins très importants sont par cela même tyranniques ; ils obligent à penser à tout autre chose qu'à l'art et le relèguent par conséquent au second plan. »

Ainsi, il n'y aurait d'art que là où le sculpteur, donnant libre carrière à son imagination, s'est émancipé de la tutelle de l'architecte, ou du moins a reçu de lui toute liberté. Il n'y aurait pas ou guère d'art, dans ces élégants fenestrages, par exemple (puisque nous causons architecture), dans ces roses rayonnantes, dans ces voûtes élancées et ces hardis arcs-boutants, dans ces tours majestueuses et ces flèches prodigieusement ajourées des cathédrales gothiques, où l'art, purement plastique, ne joue qu'un rôle effacé, mais qui nous ravissent précisément par la manière géniale dont on a su concilier les beautés de la forme avec les besoins de la construction, et qui sont à juste titre, considérées comme des merveilles, en raison même des résistances offertes par la matière à leurs constructeurs.

Évidemment on confond la *facilité de l'expression*, avec la *perfection de l'art*.

L'art, dit M. Boileau, perd de l'influence sur la matière, au fur et à mesure que celle-ci se prête mieux à des procédés de construction plus scientifiques. Ainsi entendu, l'art, devenu l'antithèse de l'industrie, tend à se confiner dans le modelage. Le bois lui échappe plus que la pierre ; quant au fer, il se dérobe entièrement au sentiment personnel, et ses applications rentrent dans le domaine de la grosse construction. M. Boileau estime du reste celle-ci ; il a lui-même mis en œuvre des millions de kilos de fer ; mais il ferme à ses ouvrages les portes du temple de l'art, comme à des produits de la raison pure, qui n'ont rien à voir avec le sentiment. Il repousse le principe de la construction apparente et ornée. Il estime que la charpente métallique doit être cachée à l'intérieur comme à l'extérieur, par le plafond comme par le toit. Il termine en faisant le procès à la tour Eiffel.

« Je défie qui que ce soit, regardant les poutrelles minces en treillis qui lient ensemble les montants de la tour Eiffel, de démêler dans cette sorte de grésillement de lignes biaises s'entrecroisant dans tous les sens, les organes d'un plan de face ou d'un plan de côté. Ou la clarté ne signifie rien, ou cette confusion est un défaut irrémédiable. C'est à prendre ou à laisser. »

Après cette heureuse boutade, revenons à la théorie de M. Boileau sur l'art ; elle nous paraît en restreindre le rôle outre mesure. D'abord, comme expression, elle ne met l'art en rapport qu'avec l'individu, le séparant du beau, qui n'est pas le vrai, mais la splendeur du vrai, a-t-on dit, et du bon, ajouterions-nous volontiers ; ensuite, comme application, il en fait une victime de la matière sur laquelle il s'exerce, comme si le triomphe de l'art n'était pas d'imprimer son cachet à cette matière, si rebelle qu'elle soit.

Nous voudrions une définition de l'art plus large, et qui ne se bornerait pas aux arts d'imitation. Ceux-ci ont pour objet de reproduire l'apparence des choses existantes, mais cette reproduction doit être subordonnée à un but. Elle peut être réussie, fidèle, saisissante, sans réaliser par elle-même la beauté ; elle n'a alors, en dehors du mérite de la difficulté vaincue, d'autre charme que celui qu'elle emprunte à la réalité. Au contraire l'artiste crée en quelque sorte la beauté, quand, en imitant des choses réelles, il leur donne des aspects et des combinaisons qui atteignent le but selon l'idéal conçu, c'est-à-dire avec une manière d'être qu'il considère comme tendant à la perfection, eu égard à son but. Or, au sujet de cette perfection il peut être dans la vérité ou dans l'erreur ; il doit nécessairement exprimer un sentiment personnel, pour faire œuvre d'artiste ; mais ceci ne suffit pas, il faut que son sentiment ne soit ni faux ni dépravé, mais conforme à la beauté et à la vérité. Il doit être en union avec la vérité divine, morale, intellectuelle, scientifique, technique, et faire entrer ses lois dans la conception de son œuvre. C'est ainsi que l'art est *un* par l'union intime de la sculpture, de la peinture, et de leurs sœurs avec l'architecture, qui est leur mère et leur reine ; et cette reine a pour dames d'honneur les belles personnes dont il a été question plus haut. Or, l'architecture, la reine des arts, n'est pas brouillée, comme l'art de M. Boileau, avec la raison pure et la science ;

son manteau est assez vaste pour abriter sous les mêmes plis ses auxiliaires, la sculpture et la peinture et leurs sœurs ; à toutes elle accorde le nom de famille, le nom d'Art.

Dans un second article le brillant écrivain traite spécialement la question des rapports de la *raison* et du *sentiment*.

« La complexité des recherches qui détermine la vérité réelle, est, dit-il, une cause qui en éloigne la vérité artistique. Il fut peut-être un âge d'or où la *raison* et le *sentiment* marchaient bras dessus, bras dessous, nouveaux époux dans la lune de miel. Mais les jours orageux sont venus, quand la raison émancipée a approfondi les sciences ; un demi-divorce sépare depuis les deux époux ». — Ce serait triste, si c'était juste ; heureusement c'est complètement faux.

L'industrie et la mécanique se sont séparées de l'art ; partant de là, et par des raisonnements ingénieux, mais qui ne nous ont pas convaincu, M. Boileau en vient à énoncer cette proposition :

« L'architecte qui veut offrir au spectateur une impression de la parfaite stabilité de son œuvre, doit chercher à le contenter par la forme de la surface employée plutôt que par le fond construit : épaisseur invisible de cette surface. »

L'auteur remarque que dans l'industrie moderne la forme exprime de moins en moins la vertu de l'objet fabriqué, car la science tue « la splendeur modelable des formes ». Voyez nos armes! Les plus meurtrières sont des tubes enduits d'un vernis brunâtre; elles n'ont plus même l'éclat prestigieux du poli qui fait briller le fer. Si le fracas des canons, prête encore au poète comme un trait coloré, attendez, l'artillerie de l'avenir sera muette! Que deviendra un trophée décoratif, formé de l'armure de nos *vingt-huit jours ?* D'où cette formule :

« Toute appropriation de la forme à un but exclusivement utile a d'autant moins de rapports avec l'art, qu'elle est plus parfaite. »

Et cette conclusion :

« Le premier chapitre de l'enseignement de l'architecture doit se rapporter à la construction, le deuxième, à l'appropriation et au décor de la construction, mais le dernier doit avoir pour but d'apprendre à *construire des formes.* »

Bornons-nous à exposer aujourd'hui ; nous discuterons après.

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS.

Nous signalons comme particulièrement instructifs au point de vue de la vulgarisation des anciens modèles de mobilier, une série d'articles de M. A. Darcel, ayant pour titre « *L'art décoratif au musée de Cluny.* » Nul ne peut mieux que l'éminent conservateur, donner cet enseignement intuitif, et c'est tout charme et tout profit, que de suivre l'analyse aussi pratique que savante, qu'il fait des types artistiques contenus dans le trésor confié à ses soins. Il s'occupe présentement du mobilier en bois : des coffres, des buffets-dressoirs, etc., depuis le moyen âge jusqu'aux époques récentes.

Parmi les articles en quelque sorte didactiques, dont la Revue qui nous occupe se fait une spécialité, mentionnons encore celui de M. E. Müntz, qui traite avec une compétence de premier ordre, de l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge, et celle de M. Gerspach, sur la manufacture des Gobelins.

Qu'on nous permette de relever quelques légères inexactitudes qui émaillent un article de M. V. Champier sur les arts décoratifs en Belgique, dans lequel est résumé le rapport de M. Marius Vachon sur sa mission dans ce royaume, ainsi que le livre que M. C. Lemonnier a écrit sur son pays natal, « qui est justement fier de lui », ajoute M. Champier. (Nous entendons d'ici bon nombre de Belges protester contre ce témoignage, que, franchement nous ne trouvons pas heureux, au lendemain du procès retentissant où ce monsieur a été mêlé.) Parlant du palais de justice, « vraie construction babylonienne, l'auteur nous apprend qu'il a coûté quinze millions ; mieux que ça, M. Champier ! Chacun sait, en Belgique et en France, qu'il a coûté la bagatelle de soixante millions.

M. Vachon a recueilli l'anecdote suivante que lui emprunte M. Champier :

« M. Bayers (lisez Beyaert) l'un des initiateurs du mouvement actuel, dit-il, le premier architecte qui ait construit dans le style flamand en ce temps, se promenait un jour avec son vieux maître, Janlet, sur la place de l'Hôtel-de-ville ; il prit la liberté de lui dire combien il trouvait intéressantes, curieuses les vieilles maisons des corporations qui encadrent le Palais communal, la maison des Brasseurs avec sa statue équestre de Charles de Lorraine, la maison des Imprimeurs, ornée de vases et de médaillons, la lance du serment des archers, le bac des tonneliers, etc. — « Pourquoi n'en ferait-on pas une dans ce genre ? » conclut-il hardiment. — Janlet répliqua « que cet art était fini, que l'architecture moderne représentait la seule architecture du progrès, et qu'il ne fallait point revenir en arrière. » Nullement convaincu, M. Bayers *(sic)*, se mit en tête de bâtir une maison à pignon ; la jeunesse est audacieuse. Un client qui l'aimait, lui laissa carte blanche. La construction achevée, ce fut un inénarrable scandale. On venait de tous les points de la ville, par curiosité, vers la maison à pignon ; le propriétaire n'osait plus se montrer, et pendant plusieurs années, le jeune architecte n'eut pas la moindre maisonnette à construire. Cependant, la mésaventure ne l'avait pas corrigé ; ne s'avisa-t-il pas de mettre une lucarne à la deuxième construction dont il obtint la commande, on en rit de nouveau dans tout le

corps architectural de Bruxelles. Un de ses confrères, également audacieux, osa toutefois reconnaître que la lucarne ne faisait point mal et que la maison à pignon n'était point aussi grotesque qu'on le prétendait ; une légère réaction favorable se produisit insensiblement. Quelques années après, on bâtissait çà et là, en style flamand et de Bruxelles, l'innovation fut importée rapidement à Gand, à Bruges et à Anvers. Les propriétaires et les architectes avaient constaté, à leur grande surprise, que l'emploi des matériaux du pays, la pierre bleue et la brique même avec quelques ornements sculptés, était plus économique que le système des façades à revêtements, qui nécessitaient de fréquentes restaurations et des badigeonnages annuels. »

Dans le travail qui nous occupe, sont citées, chose inouïe, les écoles de Saint-Luc de Belgique, que feignent généralement d'ignorer les partisans de la Renaissance flamande. Il est vrai qu'elles comptent plus d'un millier d'élèves, et que les constructions élevées par ceux-ci, se comptent par centaines. Toutes sont conçues dans l'ancien style national, et l'on ne peut parcourir les grandes lignes ferrées de la Belgique sans apercevoir de droite et de gauche ces constructions, la plupart en briques roses, bien étoffées de pierre bleue et remarquables par leur ordonnance mouvementée, leurs vastes toitures, leurs pignons aigus et leurs façades entrecoupées de contreforts, percées de fenêtres à croisillons et flanquées de tourelles.

M. V. Champier consacre dans la livraison de décembre dernier un article convaincu au développement de l'hérésie, que voici : « Le maintien du goût public est un devoir de l'État : il faut qu'il en prenne la direction, le développe et le conserve ».

« Il ne suffit pas, dit-il, de créer des écoles professionnelles et de former des ouvriers artistes. A quoi bon d'excellents ouvriers, si le public n'apprécie pas, n'achète pas leurs œuvres ? Ils se dégoûteront du reste bien vite, s'ils s'aperçoivent qu'en épurant leurs aptitudes ils cessent d'être à la portée de la foule. Il faut rétablir l'harmonie entre la production et l'acheteur ; c'est la tâche de l'État. Celui-ci doit franchement se faire l'éducateur du goût. »

« L'art se répand, mais il s'abaisse. Le goût est perverti, on le confond avec la mode. Depuis un siècle la société française s'agite sans avoir pu trouver la formule d'un mobilier nouveau. L'aristocratie financière met le comble à l'erreur en poussant à l'imitation des styles anciens ; faux Mécènes, qui ont la passion sénile des bibelots, qui dépouillent un pays pour se faire une galerie et décuplent leur fortune en la revendant au bon moment. »

Et c'est l'État qui doit remédier à ces maux ! »

M. Champier cite longuement un des collaborateurs de sa Revue, qui signe Josse, et qui a adjuré l'État de mettre ses musées à la disposition de la jeunesse des écoles, et d'introduire dans l'éducation des jeunes français des cours développés d'esthétique. — M. Champier, à son tour, propose sept moyens :

1°. *Les musées, les bibliothèques* (cela existe) et les cours publics (faudrait dire de quoi).

2°. *Les publications à bon marché* (elles abondent).

3°. *Les spectacles* (ils pullulent).

4°. *Les exercices gymnastiques* (!).

5°. *L'embellissement de la voie publique* par *les monuments, les jardins*, etc. (Le premier moyen est bien coûteux !)

6°. *Les solennités et les fêtes* (à mettre avec les théâtres).

7°. *Les concours parmi les industriels contemporains* (naturellement) pour l'ameublement des palais et des ministères.

Le mal signalé est incontestable, mais que voilà de singuliers moyens !

BULLETIN MONUMENTAL.

M. Marius Sepet, dans une étude sur les origines du théâtre au moyen âge intitulée : *Les prophètes du Christ*, a établi que le mystère de Noël représenté au XIIe et au XIIIe siècle avait eu pour origine une certaine leçon des Matines de Noël autrefois célèbre. M. Julien Durand vient maintenant montrer, qu'il faut voir dans cette même leçon l'origine d'une série de figurations épigraphiques ou iconographiques qu'on rencontre dans les monuments du moyen âge. Il en retrouve les traces dans des bas-reliefs de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (XIIe siècle), ainsi que de la cathédrale d'Angoulême et de l'église de Sainte-Croix de Bordeaux. Il en trouve aussi à la cathédrale de Ferrare et dans celle de Crémone, dans le baptistère de Parme, à la cathédrale de Péronne, à la basilique de Saint-Marc à Venise, à la cathédrale d'Ancône, à celles de Cersa (Italie méridionale) et de Salerne, dans les églises de Toscane, etc.

Dans une lettre à M. Anthyme de Saint-Paul, M. L. de Dyon s'occupe du livre récent sur l'architecture romane de M. Corroyer. Il propose de dire, que l'architecture romane est *la renaissance de l'art romain*. M. de Dyon croit comme nous que l'auteur n'aurait pas dû comprendre la période latine dans l'étude de l'art roman.

Signalons un compte-rendu de l'exposition rétrospective de Barcelone, par le marquis de Fayolle.

REVUE DU BAS-POITOU.

Saluons de toute notre sympathie une revue assez fraîchement éclose qui s'annonce gracieusement par un *billet de faire part* consistant en une poésie dont nous extrayons cette strophe bien tournée :

Je connais bien plus d'une histoire
De votre pays, de vos preux,
Dont l'illustre et chère mémoire
Doit enfin sortir du grimoire :
Je serai la voix des aïeux.

Pour tenir de si jolies promesses la nouvelle revue a à son service des écrivains d'élite, elle entre en scène avec un article de M. Ed. Bonnaffé sur l'inventaire de François de la Trémouille et les faïences de Saint-Porchaire, dans lequel, il revendique pour cette dernière localité la place qu'Oiron lui avait prise ; puis par un autre de Mgr Barbier de Montault sur les sept péchés capitaux dans la fresque de l'église de la Pomeraille-sur-Sèvres et des articles historiques signés Ed. Biré, comte de Chabot, Eug. Louis, etc. Mentionnons encore un rapport sur les fouilles du champ de foire de Luçon et l'ancienne église paroissiale de Saint-Mathurin par M. L. Ballereau.

ANNALES DU MIDI.

Ce nouveau périodique, publié sous les auspices du Conseil général des Facultés de Toulouse, par Antoine Thomas, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, sera un bulletin trimestriel d'archéologie, d'histoire et de philologie de la région où a fleuri au moyen âge la littérature provençale, où se parlent encore aujourd'hui des patois de *langue d'oc*.

Il établira des relations scientifiques entre les provinces extrêmes du vaste domaine de la *langue d'oc*, de Toulouse à Bordeaux et à Montpellier, de la Provence au Limousin et à l'Auvergne. Il centralisera les travaux individuels et locaux en les résumant dans une ample *Revue des Périodiques et Sociétés savantes du Midi*. Les savants de Paris et de l'étranger trouveront là un écho fidèle de ce qui se fait au jour le jour dans le Midi et ils pourront suivre et utiliser des travaux de savants de province auxquels, en l'état actuel des choses, on ne rend pas toujours justice. Une revue du même genre sera consacrée aux Périodiques de Paris et de l'étranger, au point de vue de ce qui pourra intéresser le Midi. On sait avec quelle ardeur l'Allemagne s'occupe de l'ancienne langue et de l'ancienne littérature provençale. On s'efforcera de répandre dans le Midi la connaissance de ces travaux d'outre-Rhin par des analyses détaillées, des comptes-rendus critiques, et au besoin, des traductions.

En outre, chaque numéro contiendra plusieurs articles de fond et des mélanges. Ces articles auront le même cadre que la bibliographie.

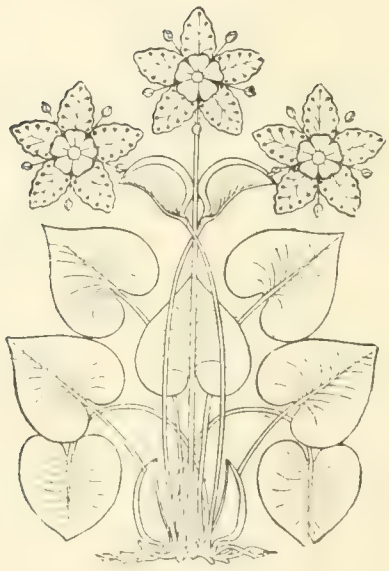
Le nouveau recueil aspire à faire une œuvre de science sérieuse et non de vulgarisation facile, et à prendre place, non sur les guéridons des salons mondains, mais sur la table de travail des hommes d'étude.

LE TIJD.

Le « *Tijd* » d'Amsterdam publie un article : L'*Église catholique et les arts au moyen âge*, dans lequel l'auteur qui signe J. J. G., s'attache avec succès à prouver que le style gothique est l'expression de l'art chrétien par excellence. Il fait l'historique de l'architecture gothique et la compare à la *Renaissance* qui, après avoir atteint son plus haut degré de prospérité au commencement du XVIe siècle, a dégénéré progressivement et dont le dernier vrai maître fut enterré le jour où Luther affichait ses thèses à Wittemberg. L'esprit de la Renaissance, dit-il, consiste de nos jours en une antithèse des traditions de l'architecture religieuse. A sa naissance elle était pure et se prêtait parfaitement à l'architecture des monuments religieux, mais depuis elle est devenue mondaine et impropre à toute idée religieuse. Il répond à M. Graus, qui lui a demandé pourquoi on trouve encore en Italie tant de « Renaissance » et pourquoi dans nos pays du Nord nous n'imitons pas l'exemple donné par le « pays des Papes », le « cœur de la vie religieuse », le « pays qui donna le plus de saints à l'Église », etc. Il lui fait comprendre que l'Église est un être vivant, qui se développe et se perfectionne non seulement en Italie, mais dans tous les pays où elle trouve des membres qui s'efforcent de donner à leurs temples les propriétés de la beauté réelle, ou du style le plus élevé. Nous tenons au gothique, dit-il : 1° parce qu'il exprime le plus parfaitement ce que nous entendons par l'esprit vivant d'un monument digne de Dieu ; 2° parce qu'il s'est pour ainsi dire créé, développé, perfectionné sur notre sol national, qu'il convient mieux que d'autres styles à notre climat, à nos matériaux ; 3° parce qu'il est pour nous comme un héritage national, laissé par nos ancêtres ; 4° parce qu'il est pour ainsi dire la langue maternelle dans laquelle nos pères se sont adressés à Dieu et aux saints ; langue qui est peut-être un peu plus rude que la langue douce et flatteuse de l'Italie, mais qui est la

nôtre ; 5° qu'il est de notre devoir envers nos ancêtres de défendre et d'élever ce qui par d'autres a été méprisé ou passé sous silence ; 6° parce que le progrès actuel du gothique est pour nous une victoire remportée sur l'état des choses d'il y a un siècle ; 7° et en dernier lieu parce que la pratique du style du moyen âge se trouve en des rapports très intimes avec la vitalité de notre foi et de notre zèle pour la Religion. L'esprit religieux, dit-il, cherche et trouve de nos jours dans les idées du moyen âge une vie nouvelle pour l'Église, l'État et la famille, pour les arts et les sciences.

L. C.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Auvray (L.). — Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882. — Un vol. in-8°, de 266 et 86 pp. Paris, H. Laurens, 1887.

Axenfeld (H.). — Les grands peintres : Écoles d'Italie. (Les grands dessinateurs : Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphael). — In-8°, de 319 pp. illustré. Paris, Lecène et Oudin. Prix : fr. 3,50.

Baye (B^n J. de). — Industrie longobarde. — Un vol., in-4°, de 144 pp., 16 pl. et 16 fig. Paris, Nilson, 1888.

Le même. — Industrie anglo saxonne. — Un vol., in-4°, de 123 pp., 17 pl. et 31 fig. Paris, Nilson, 1889.

Bénet (A.). — Documents pour servir a l'histoire de l'art en Normandie. — Inventaire du trésor de la collégiale d'Ecouis (Eure) en 1565. — In-8°, de 36 pp. Caen, Delesques.

Batault (H.). (*) — Notice sur la messe de saint Grégoire d'après un tableau peint sur bois du XVe siècle. — In-8°, de 36 pp. et 1 pl. Châlons-sur-Saone, Marceau, 1888.

Bourdery (L.). — Exposition rétrospective de Limoges en 1886. Les émaux peints. — In-8°, de 238 pp. et 3 pl. Limoges, Ve Ducourtieux. Prix : fr. 6,00.

Le même. — Les Jean Limosin, émailleurs. — In-8°, de 40 pp. et grav. Limoges, Ve Ducourtieux. Prix : fr. 2,50.

Bourrassé (abbé J.). (*) — Archéologie chrétienne ou précis de l'histoire des monuments religieux du moyen age. — IXe édition, revisée et complétée par M. l'abbé C. Chevalier. — In-8°, de 396 pp. gravures dans le texte. Tours, Mame, 1886.

Castan (A.). — Histoire et description des musées de la ville de Besançon.— In-8°, de 204 pp. Paris, Plon et Nourrit. Prix : fr. 12,00.

Chardron (l'abbé). — Monographie de l'abbaye de Bonnefontaine. — Brochure de luxe avec encadrements rouges ornés, tirée à 100 exempl. numérotés. Lille, Soc. St-Augustin.

Courajod (L.). — La polychromie dans la statuaire du moyen age et de la Renaissance. — In-8°, de 86 pp. avec gravures. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur 1888.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00 ; Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Daux (Abbé C.). — Les chapitres cathédraux de France : notices, costumes, sceaux, armoiries. — In-8°, de VI-201 pp. Paris, Roger et Chernoviz. Prix : fr. 2,50.

Diehl (C.). — Études d'archéologie byzantine. — L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide. — In-8°, de 77 pp. et plan. Paris, Thorin. Prix : fr. 3,50.

Le même. — Études d'archéologie byzantine. — L'église et les mosaïques de Saint-Jean en Phocide. — Grand in-8°, 7 fig. dans le texte et hors texte. Paris, E. Thorin. Prix : fr. 3,50.

Duhamel (L.). — Les œuvres d'art du monastère des Célestins d'Avignon. — In-8°, de 52 pp. Caen, Delesques.

Fuzet (D^r). — Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. — Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,50.

Germain (L.). (*) — Excursions épigraphiques. Pont Saint-Vincent. — In-8°, de 113 pp. Nancy, Sidot, 1888.

Guibert (L.). — Peintures murales de l'église de Saint-Victurnien. — In-8°, de 14 pp. et 1 pl. Limoges, Ducourtieux, 1888.

Le même. — L'école monastique d'orfèvrerie de Grandmont et l'autel majeur de l'église abbatiale. — Notice accompagnée de deux inventaires les plus anciens du trésor (1496-1515). — In-8°, 52 pp. Limoges, Ducourtieux.

Ingold (le P.). — L'église de l'oratoire Saint-Honoré, étude historique et archéologique. — In-8°, de 122 pp. et planche. Paris, Poussielgue. Prix : fr. 5,00.

Jadart (H.). — Les anciennes croix de chemins, de carrefours et de cimetières dans le pays rémois et les Ardennes. — Recherches de topographie et d'archéologie. — In-8°, de 62 pp. avec gravures. Reims, Michaud. Prix : fr. 5,00.

Launay (G.). — Répertoire archéologique de l'arrondissement de Vendôme. — In-8°, de II-168 pp. Vendôme, Lemercier.

Le Roulx (F. Delaville). (*) — Les joyaux de la couronne d'Aragon en 1303. — In-8°, de 15 pp. Paris, Plon, 1889.

Magne (L.). — Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen. — In-8°, de 75 pp. avec gravures. Paris, Firmin-Didot.

Marsaux (abbé). (*) — Représentations allégoriques de la Sainte-Eucharistie. — Broch. in-8°, de 27 pp. et 1 pl. Bar-le-Duc, imp. Saint-Paul, 1889.

Mauss (C.). — La piscine de Bethseda, a Jérusalem. — Lettre à M. le baron Ludovic de Vaux — In-8°, de 88 pp. avec fig. Paris, Leroux. Prix : fr. 6,00.

Montault (Mgr X. Barbier de). (*) — Le petit office de l'Immaculée Conception. — Broch. in-8°, de 40 pp. Vannes, Lafolye, 1888.

Le même. — Inventaires de Rome. — Un vol. in-8°, de 550 pp. avec planches. Prix : fr. 10,00 (1).

Le même. (*) — La croix mérovingienne de la cathédrale d'Alby. — Les croix de plomb, placées dans les tombeaux. — Broch. in-8°. Limoges, Pucombrieux, 1888.

Le même. (*) — Les fers a hosties du diocèse de Verdun. — Broch. in-8°, de 20 pp. (Extrait des *Mém. de la soc. d'arch. de Lorraine*, 1883).

Le même. (*) — Les tapisseries du Plessis-Macé. — Broch. in-8° de 40 pp. Angers, Germain, 1889.

Müntz (Eug.). (*) — Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie, les Primitifs. — Paris, Hachette et Cie.

Normand (Charles). (*) — Nouvel Itinéraire. — Guide artistique et archéologique de Paris. — Paris, Lahure, 1889.

Rohault de Fleury (Ch.). — Inventaire et vente des biens meubles de Guillaume de Lestrange, archevêque de Rouen, nonce du Pape Grégoire XI et ambassadeur du roi Charles V, mort en 1389. — In-4°, de VIII-203 pp. Paris, Picard. Prix : fr. 15,00.

Rondot (N.). — Les orfèvres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. — Grand in-8°, de 101 pp. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur.

Le même. — La céramique lyonnaise du XIVe au XVIIIe siècle. — In-8°, de 96 pp. et 2 planches. Paris, Plon et Nourrit. Prix : fr. 12,00.

Salignac Fénelon (le vicomte François de). — L'architecture du temple de Salomon et le cantique des cantiques. — Réfutation de M. Renan. — In-8°, de 71 pp. Paris, 1889.

Allemagne.

Arendt (K.). — Monographie der St-Quirin-Kapelle. — In-f°, de 50 pp. et 9 pl. Luxemburg, J. Heintzé. Prix : fr. 20,00.

Wilpert (J.). (*) — Principiontragen der christlichen archaologie. — Mit besonderer Berücksichtigung der « Forschungen » von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. — In-4°, de VIII-104 pp. Freiburg im Breisgau, 1889. Prix : fr. 3,75.

1. Cent exemplaires seulement seront mis dans le commerce. On souscrit à Poitiers, à l'impr. de l'Ouest.

Angleterre.

Gwilt (J.). — An Encyclopædia of Architecture. New. ed. revised. — In-8°, de 1143 pp. London, Longmans. Prix : fr. 60,00.

Belgique.

Caster (Abbé van). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Prix : fr. 10,00. Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierres de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Monographie de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, a Tournai. — Par un membre de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,40.

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Soil (Eug.). — La restauration de l'art chrétien en Belgique. — In-12. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,25.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Van den Gheyn (Abbé G.). (*) — Les caveaux polychromés en Flandre. — Broch., petit in-4°, de 36 pp. avec 7 pl. hors texte. Gand, Engelcke, 1888.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Espagne.

Adeline (J.). — Vocabulario de términos de arte, traducido, aumentado con mas de 600 voces y anotado por D. José Ramon Mélida. — In-4°, de 527 pp. Madrid, Murillo. Prix : fr. 9,00.

Italie.

Barelli (Vinc.). — Monumenti comaschi. — Parte I (La cattedrale di Como), disp. II ; Parte II (Altri monumenti), disp. III. — In-f°, 10 pl. Como, A. Fustinoni. Prix : fr. 2,50.

Beltrami (L.). — Elementi architettonici e decorativi componenti la facciata del duomo di Milano. — In-8°, de 24 pp. Milano, A. Colombo e A. Cordani.

Berard (chan. Ed.). — Appendice aux antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste. — In-8°, de 31 pp. et pl. Turin, Paravia et Cie.

Bertolotti (A.). — Le Arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani. — Milan, Bertolotti, 1889. — Paris, Rapilly.

Gagliardi (Giulio). — La basilica di s. Giovanni Maggiore in Napoli e la sua insigne collegiata. — In-8°, de xvi-245 pp. Napoli, A. Bellisario.

Le même. — Il duomo di Milano e la sua facciata. — In-16, de 183 pp. et fig. Milano, Giuseppe Prato. Prix : fr. 3,00.

Ongania (Ch. L.). (*) — Le trésor de Saint-Marc de Venise. — Publication de grand luxe. — Album in-f°. Venise, Ongania, 1888. Prix : fr. 3,000.

Pasini (le chanoine). (*) — Il tesoro di san Marco in Venezia del 1797 al presente. — In-16, de 60 pp. 2e édit. Venise, Coletti. Prix : fr. 0,60.

Le même. (*) — La pala d'oro di Caorle. — In-18, de 28 pp. Venise.

Pazzi (Enr.). — Ricordi d'arte. — In-16, de 402 pp. Firenze, tip. cooperativa.

Piccirilli (P.). — Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati, dal XIV al XVI secolo. Fasc. 1-2. — In-f°, de 32 pp. et 16 planches. Lanciano. R. Carabba. Prix : fr. 5,00.

Rossi (J.-B. de). — Inscriptiones cristianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. — Vol. II. pars I. — In-f°, de lxviii-536 pp. et 6 pl. Romae, Philippi Cuggiani.

Le même. (*) — Musaici Cristani delle chiese Roma. — In f°, 16e livr., Rome, Spithover, 1888.

Santoni. (*) — Maestro Tobia da Camerino, arafo ed emulo di Benvenuto Cellini, (1530-1550). — In-8° de 15 pp. Camerino, Borgarelli, 1888.

Sommario storico e documenti relativi alle celebri cantorie antiche di Santa Maria del Fiore, opera di Donatello e di Luca della Robbia. — In-8°, de xi-58 pp. Firenze, Le Monnier.

Tomassetti (G.). — Della Campagna romana nel medio evo. — 2 vol., in-8°. Roma, Lœscher et Cie, 1884-1886.

Veludo (Giovanni). (*) — La pala d'oro de la basilique de Saint-Marc a Venise. — Traduit par Alf. Cruvellié. — Grand in-8°, de 55 pp., avec 2 pl. hors texte et six chromolithogr. Venise, Ongania, 1887.

Suède.

Granberg (Olof.). — Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède. — Un volume, grand in-8°. Stockholm, Samson et Vallin, 1886.

L. C.

Chronique. — MONUMENTS ANCIENS : croix de cimetières ; église d'Airvault ; églises romanes de la Chaize-le-Vicomte et de Fenioux ; monuments de Gand. — NOUVELLES : sarcophage mérovingien d'Ardin ; fresques romanes à Gand et à Canterbury ; Claus Sluter ; trésor à Szilàgysomlyo ; tombeau de Van Maerlant à Damme. — EXPOSITIONS : exposition artistique industrielle de Saint-Étienne ; expos. de tableaux anciens et d'art héraldique, à Gand ; expos. rétrospective de Bologne ; expos. de céramique à Rome ; expos. d'art industriel à Milan, etc. — MUSÉES : musée de Cluny, de Nurenberg, de Bruxelles, d'Amsterdam. — CONGRÈS.

Monuments anciens.

MONSIEUR J. LISCH, inspecteur général des monuments historiques pour la région de l'Ouest, a offert à la Commission des Monuments historiques, les dessins faits par M. Arthur Bouneault des croix de cimetière d'Aiffres, Pampli, Saint-Georges-de-Noisné, Saint-Christophe-sur-Roc, Saint-Maixent-de-Beugné, Amuré et Menigoute, et de la lanterne des morts de Pers (Deux-Sèvres). La Commission a obtenu de M. le ministre des Beaux-Arts le classement de ces divers petits édifices. Elle s'occupe également de la conservation de la croix de cimetière romane (faussement dite lanterne des morts) de la Peyratte (Deux-Sèvres) (1).

L'ADMINISTRATION s'occupe en ce moment du projet présenté par M. Deverin, architecte des monuments historiques des Deux-Sèvres, pour l'expropriation et la démolition des maisons accolées au mur nord de l'église d'Airvault.

Tout le mur nord de l'église devra être reconstruit. Un article du devis prévoit le « rangement des matériaux à réemployer ». M. Berthelé demande avec raison que la démolition et la reconstruction du mur nord de l'église soient l'objet d'une surveillance toute particulière. « C'est en effet dans cette partie que se trouvent les sculptures méplates provenant de l'église bâtie par Hildegarde. Plus que les autres encore, les restes si rares de l'époque carlovingienne méritent le respect. »

1. Les dessins des croix et lanterne susdites ont été reproduits en autographie par M. Arthur Bouneault (neuf planches). Ces autographies seront publiées d'ici quelques mois dans les *Mémoires* de la Société de statistique de Niort. Un article de M. Jos. Berthelé sur les anciennes croix de cimetière, lanternes des morts et croix de carrefour du département des Deux-Sèvres les accompagnera.

A ces neuf planches s'en ajouteront probablement quelques autres. M. A. Bouneault vient en effet de relever et d'autographier les croix de cimetière de Coulonges, de la Peyratte et de Loum, qui méritent, elles aussi, d'être reproduites.

L'INTÉRESSANTE église romane (fin du XIe siècle) de la Chaize-le-Vicomte (Vendée), va être prochainement restaurée par M. Archereau. — Une autre église romane (avec annexe Renaissance), celle de Fencoux (Deux-Sèvres), classée monument historique en 1888, sera restaurée sous peu, par M. Deverin, architecte des monuments historiques pour les Deux-Sèvres.

LA ville de Gand a, des premières, commencé la restauration de ses anciens monuments. M. A. Van Assche, le vétéran des architectes restaurateurs de la Belgique, a fait, croyons-nous, ses premières armes en restituant fidèlement dans son état primitif la belle façade principale de l'église de Saint-Jacques. Après bien des années, il poursuit son œuvre. Les travaux de restauration de cette église se continuent avec activité, aussi bien intérieurement qu'extérieurement. Les fenêtres gothiques du chœur sont achevées à l'extérieur, la partie supérieure des murs est reconstruite, aux côtés nord et sud des nefs on a renouvelé les contreforts et les fenêtres des tourelles, dépouillées depuis si longtemps de leurs dentelures, ont été remises dans leur état primitif. Bientôt s'ouvriront à nouveau les baies romanes de la belle tour de la croisée. A l'intérieur l'enlèvement du badigeon se poursuit activement.

Le même architecte est à l'œuvre à la cathédrale de Saint-Bavon, où bientôt toute trace de badigeon et de plâtrage aura disparu. Les nefs et le transept, d'une architecture légère et élancée, prennent un aspect aérien sous les tons atténués de la brique rose se mariant avec harmonie à la couleur blanc-jaunâtre de la pierre de Baeleghem.

N'oublions pas cependant, que ces sortes d'opérations demandent à être faites avec autant de soin que de mesure, car sous le badigeon il peut se trouver des traces de peintures murales dont il importe toujours de tenir compte ; il faut aussi savoir s'arrêter aux moulures que le grattoir ne doit jamais entamer, aux anciens enduits, quand ils tiennent ; — ils ont parfois pour objet de compléter l'ébauche de la construction, — enfin à tous les indices qui peuvent faire connaître les intentions du constructeur. Il faut donc une sur-

veillance constante et beaucoup de circonspection dans un travail de cette nature.

C'est ainsi que, d'après les renseignements qui nous étaient parvenus, nous avons cru pouvoir encourager le débadigeonnage de l'église de Saint-Quentin à Hasselt (1) qui avait été commencé avec prudence et à titre d'essai dans une partie déterminée de l'église. Nous avons appris depuis que ce travail, poursuivi avec précipitation et sans surveillance compétente, a abouti à un grattage général qui ne s'est pas arrêté aux moulures, suivi d'un blanchiment non moins universel. Ce sont là des faits regrettables, qu'il importe de signaler, en présence d'une fièvre de grattage qui menace de sévir un peu partout.

Pour en revenir à Saint-Bavon, va-t-on voir enfin disparaître les colossales cloisons en marbre blanc et noir qui forment l'ambon et la clôture du chœur, et dérobent aux regards son architecture gothique primaire, d'une si mâle élégance ? Bientôt, en tous cas, sera percé dans le pignon du transept sud un nouveau portail surmonté d'une vaste fenêtre gothique. Déjà ce pignon montre fièrement ses nouveaux rampants fleuronnés et ses élégantes tourelles d'angle couronnées de clochetons.

L'étranger qui descendra cette année dans la vieille ville flamande, la verra toute embellie. Autrefois, le visiteur qui cherchait la cathédrale, ne pouvait guère apercevoir de loin que le sommet de sa tour; en vain, il voulait jouir d'un aspect d'ensemble. Les nouvelles rues percées entre la gare et le centre de la ville, l'ont mise à découvert sous un tout nouvel aspect.

En abordant la rue qui y mène, on voit à l'avant-plan le sombre château de Gérard le Diable, au Bas-Escaut, dont l'architecture imposante, mais austère et froide, doit être transfigurée par la restauration dont M. A. Verhaegen a étudié et offert à l'État des plans remarquables (nous les avons déjà mentionnés ici). Si ce projet est exécuté, le vaste bâtiment (qui date du XIIIe siècle), sera recrénelé ; les ogives des fenêtres seront rétablies; les tourelles rondes du quai seront coiffées et le donjon qui s'élève au sud de l'édifice sera reconstruit dans ses parties supérieures. Le vieux *Steen* alors sera une véritable révélation, même pour les Gantois.

A l'arrière-plan, derrière la cathédrale, s'élève le vieux beffroi accosté d'une halle du XVe siècle, qui est peut-être la plus gracieuse construction civile de la Flandre. M. Van Assche, en collaboration avec son jeune confrère M. de Waele, a dressé un projet de dégagement du beffroi et de restauration de ce dernier édifice, dont le sous-sol, encore magnifiquement voûté, formera plus tard un marché couvert, tandis que les étages pourront être affectés à quelque autre service public. Ces étages sont d'une conservation remarquable; leurs poutres-maîtresses sont supportées par de puissants corbeaux en pierre d'une forme très heureuse, que Viollet-le-Duc a reproduits dans son *Dictionnaire d'Architecture* (t. IV, p. 314).

Nous avons vu les plans du beffroi et de cette halle isolés et restaurés. L'exécution de ce travail serait pour la ville un embellissement dont on a peu l'idée. L'escalier placé en hors-d'œuvre dans l'angle du beffroi et de la halle regardant la place de l'Hôtel-de-Ville, ne fait que contribuer au pittoresque de l'ensemble.

M. Van Assche a, depuis de longues années, un projet qui est pour lui comme un rêve et que préconisent avec lui des personnes considérables, comme M. Vanderhaegen et M. le comte de Hemptine.

S'il se réalisait, il constituerait au centre de la ville de Gand une vue d'ensemble de monuments de premier ordre, qui n'aurait pas beaucoup de pareilles dans les anciennes villes de l'Europe. Ce projet consisterait à dégager non seulement le beffroi et la halle contiguë, mais encore l'église de Saint-Nicolas, édifice du XIIIe siècle, aux flancs desquels s'accrochent comme des parasites une ceinture de maisons sans profondeur. Il ferait disparaître les constructions qui séparent actuellement cette église du beffroi et celui-ci de la cathédrale, et rétrécissent des voies de communication d'une circulation très active. On pourrait alors d'un même point de vue, apercevoir quatre monuments du moyen âge: l'église Saint-Nicolas, le beffroi avec la halle, la cathédrale et l'hôtel-de-Ville. — Ce dernier édifice montrerait aux autres monuments une face aujourd'hui abâtardie, mais qu'aurait transfigurée une restauration intégrale, telle que M. H. Van Duyse évoquait naguère comme une vision:

« Dans les pignons ornés de gables cloisonnés s'épanouirait une flore merveilleuse, formée de toutes les essences de l'herbier flamand. Les clochetons des tourelles s'élanceraient, bagués de galeries aux délicats ajours... Des pinacles s'épanderaient aux rampants gironnés des gables. Des lucarnes alterneraient avec des poudrières en casque *(helmveinsterkens)*. Une résille de dentelles envelopperait l'édifice. Des épis de fer, rehaussés de dorure, jailliraient aux pointes des lucarnes, des aigrettes forgées en bouquet couronneraient les clochetons ; et, chevauchant sur l'échine des combles ardoisés, une fine crête de plomberie repoussée se découperait sur le ciel. »

Nous faisons des vœux pour qu'il nous soit

1. P. 142.

donné de voir ce rêve réalisé un jour ; ce jour, sans aucun doute, le touriste se rendant d'Ostende à Bruxelles, ne manquerait pas de s'arrêter à Gand aussi bien qu'à Bruges.

Un autre quartier voisin recevra certainement une transformation de ce genre dans un prochain avenir ; c'est le marché aux poissons, à l'un des angles duquel s'élève l'antique château des comtes de Flandre. Son dégagement et sa restauration sont choses décidées et l'on mettra bientôt la main à l'œuvre. Outre la porte principale et ses deux tours crénélées, il reste de cette forteresse du IXe siècle un ensemble de constructions aujourd'hui empâté dans un bloc d'affreuses bâtisses modernes qu'entamera bientôt la pioche. Un accord financier est intervenu entre l'État et la Ville ; toutes les difficultés sont aplanies, et au printemps probablement on commencera l'exécution des remarquables plans dus aux travaux de M. H. Van Duyse et de M. J. de Waele.

Le « *Torreken* », tourelle qui orne l'édifice du Marché du Vendredi où jadis se rassemblait la populace et où l'on exposait publiquement les toiles défectueuses offertes en vente au marché, sera restauré, lui aussi, et rendra ainsi à l'antique marché un peu de l'aspect monumental que les restaurateurs intelligents cités ici sont venus au monde trop tard pour sauver dans son ensemble.

Nouvelles.

MONSIEUR ARDOUIT a découvert à Ardin (Deux-Sèvres), un couvercle de sarcophage de l'époque carlovingienne (?), orné de dessins rectilignes en creux. Il ne porte malheureusement pas d'inscription. Il présente comme ornement fondamental une grande croix à quatre traverses. On sait que les couvercles de sarcophages mérovingiens découverts en Poitou, notamment ceux qui ont été réunis par le Père de la Croix dans le musée du Temple Saint-Jean à Poitiers, sont habituellement décorés de la croix à trois traverses. Un des couvercles jusqu'ici inédits, provenant d'Antigny, a la croix à quatre traverses. Selon la formule de l'époque mérovingienne et carlovingienne, le couvercle d'Ardin est plus étroit aux pieds qu'à la tête. M. Constant Schæffer a obtenu de M. Ardouit la donation au musée de Niort de cette pièce curieuse.

UNE découverte fort intéressante vient d'avoir lieu à Gand, dans les anciens bâtiments de l'abbaye de Saint-Bavon. On sait que l'antique monastère, transformé par Charles-Quint en citadelle, constitue aujourd'hui un ensemble de ruines que tous les archéologues connaissent. L'ancien réfectoire des moines avait été, il y a quelque cinquante ans, transformé en chapelle provisoire lors de la création d'une paroisse dans ce quartier de la ville.

Par suite de la construction de la nouvelle église Saint-Macaire, cet édifice vient d'être consacré à l'installation d'un musée communal.

En dégageant les murs intérieurs de leur crépissage, on a mis au jour sur le pignon oriental, trois baies de fenêtre cintrées, et l'on a découvert dans l'ébrasement fort accentué de ces ouvertures des vestiges de polychromie d'un haut intérêt. Ces peintures exécutées en fresque, semblent remonter à la fin du XIIe siècle ; elles représentent des figures de saints, mesurant 3 mètres environ de hauteur, et des médaillons dans lesquels paraissent des anges portant les textes des Béatitudes. Un de nos amis s'est chargé d'étudier ces remarquables vestiges, dont il a fait relever exactement les calques. La *Revue de l'Art chrétien* pourra, dans son prochain fascicule, offrir des

renseignements complets sur cette heureuse trouvaille.

ON vient de découvrir dans une des chapelles de la cathédrale de Canterbury, une grande et belle fresque du XIIe siècle : elle représente l'apôtre saint Paul jetant au feu le serpent qui vient de le mordre à la main.

MONSIEUR Garnier, archiviste départemental à Dijon, vient de retrouver des pièces précieuses relatives à l'atelier de Claus Sluter, l'imagier des ducs de Bourgogne. Ce sont des documents du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art et la conduite des travaux de sculpture commandés par les ducs, dont Sluter était le commensal, puisqu'il avait son atelier dans l'enceinte même du palais ducal de Dijon.

Il vient aussi de retrouver le sceau même de Claus Sluter; on y voit un écusson avec deux clés posées en pal, les pannetons affrontés et supportés par deux oiseaux à long bec.

LE 29 mai a eu lieu, à Cologne, la vente d'une collection de tableaux peu nombreuse, mais intéressante, provenant du château de Fechenbach à Laudenbach-sur-le-Main. La pièce capitale de la collection était un polyptyque, ancien retable d'autel, longuement décrit dans la *Revue allemande* pour l'art chrétien, par la plume de M. le chanoine Schnutgen, et reproduit par une excellente phototypie de B. Kühlen. Les volets du retable étant fermés, on y voit quatre figures peintes en grisaille représentant saint Pierre, la sainte Vierge, sainte Madeleine et Job, caractérisé par le feu purificateur qu'il tient dans une main. Ouvert, le retable présente quatre panneaux d'égale grandeur. Haut. 1,20, larg. × 90 chacun.

Le volet gauche représente les différentes scènes de la vie de saint Pierre, où la remise des clés occupe le premier plan ; le premier panneau central où figure le donateur à genoux, a pour sujet principal la Visitation, avec une série d'épisodes relatifs à l'institution de la fête de Notre-Dame aux Neiges. Les deux panneaux suivants, remplis par de nombreuses figures et des épisodes très détaillés représentent l'histoire de Job. La figure de la donatrice fait pendant, au second panneau central, à celle du donateur.

Il est à regretter que l'on ne connaisse rien de l'histoire de ce curieux retable. Son dernier propriétaire l'a acheté à Florence, ce qui n'empêche pas de reconnaître à première vue l'origine néerlandaise de ces peintures. M. le chanoine Schnutgen l'attribue à l'école de Dirk Bouts, et le style accuse le dernier quart du XVe siècle. C'est le Musée de Cologne, déjà très riche en peintures de cette époque, qui a fait l'acquisition de ce retable au prix de 15,000 marcs.

LE No du mois de mars du *Journal of the Society of Arts* du 1er mars dernier, rend compte d'une très intéressante conférence faite par M. W. H. Weale, sur l'histoire de la reliure en Angleterre pendant les règnes des rois Henri VII et Henri VIII. M. Weale a entrepris depuis plusieurs années, avec la persévérance et la ténacité qu'on lui connaît, dans la plupart des grandes bibliothèques de l'Europe, des recherches sur ce que, autrefois surtout, on pouvait appeler l'art du relieur ; il compte publier un volume, fruit de ses investigations sur ce sujet, sous les auspices du Musée de South-Kensington. Personne n'était donc mieux que lui en mesure d'aborder le thème dont il a voulu entretenir ses savants collègues. Dans les développements donnés par le conférencier, il a établi qu'à la fin du XIIe siècle la reliure avait atteint son apogée en Angleterre, et que nulle part peut-être cet art n'était poussé aussi loin. Le cuir et les autres matériaux employés étaient excellents et le soin de la main d'œuvre répondait au choix des matériaux. Les fers gravés dont se servait le relieur pour décorer les ais de la couverture des livres, étaient alors du meilleur goût et n'ont jamais été surpassés, comme beauté de dessin et comme exécution du travail.

Cependant, à cette époque, les relieurs anglais avaient moins de liberté que de nos jours. Ils avaient en effet adopté un système qui ne semblait pas leur laisser grande latitude; le parallélogramme de l'ais de la reliure était invariablement divisé en compartiments par d'étroites bandes, ornées parfois de petites rosettes. Cependant ce thème si simple permet encore une si grande variété que sur 39 exemples que M. Weale est parvenu à réunir, il n'en a pas trouvé deux semblables, mais tous sont d'un dessin remarquable.

Sans doute l'usage de couvrir les reliures de plaques de métal, de soie ou de velours, fit perdre beaucoup à l'originalité et à l'art de relier en cuir avec des ornements imprimés au fer ; aussi cet art décline en Angleterre après le XIIIe siècle.

En Allemagne et dans les Pays-Bas, les progrès dans l'art du relieur furent plus lents d'abord, mais ils se poursuivirent pendant plus longtemps. Dans ces pays les reliures conservaient encore au XIVe et au XVe siècle un caractère original.

Les imprimeurs d'Allemagne ou des Pays-Bas qui vinrent s'établir en Angleterre étaient ou bien relieurs eux-mêmes, ou ils se faisaient accom-

pagner de relieurs de leurs pays. A partir du règne de Richard III, 1483, on constate en Angleterre une immigration continuelle de marchands d'articles de librairie, venant des Pays-Bas, des villes du Rhin, de la Normandie et de Paris. Ils vinrent d'abord à des époques déterminées, mais bientôt se fixèrent à demeure en Angleterre. Ils apportaient avec eux leurs propres matrices, suivaient les traditions de la corporation à laquelle ils appartenaient et où ils avaient appris leur profession. En Angleterre il n'existait pas de Gildes de relieurs, et par conséquent il n'y avait pas de fortes traditions de métier.

Il s'en suit que les livres reliés pendant le règne de Henri VII et au commencement de celui de Henri VIII, sont décorés suivant les traditions allemandes, flamandes ou normandes.

M. Weale est entré au cours de sa conférence dans de nombreux détails historiques et pratiques. Il a exposé un grand nombre d'estampages pris sur les reliures anciennes établissant les différences et les affinités des différentes écoles de reliure. Les développements dans lesquels il est entré ont donné lieu à une discussion approfondie du sujet. Le président, après avoir tiré des conclusions de la controverse, a proposé de voter des remercîments à M. Weale, en ajoutant qu'il était probablement le seul savant en Angleterre qui connût l'histoire de la reliure au moyen d'expériences et d'études aussi approfondies et qui l'ont rendu parfaitement maître du sujet qu'il venait d'exposer avec une science aussi accomplie.

UN magnifique trésor vient d'être mis à découvert à Szilàgysomlyo, en Transylvanie. Il se compose d'une série de plats et de vases en or massif, ces derniers remplis de monnaies d'or provenant du XIIIe siècle. Tous ces objets sont évalués à deux millions de francs environ. Le fameux trésor d'Attila, conservé au musée privé de la maison impériale d'Autriche à Vienne, avait été trouvé, en 1794, non loin de l'endroit où l'on vient de faire cette nouvelle trouvaille.

PARMI les questions traitées au Congrès archéologique et historique qui eut lieu à Bruges en 1887, se trouvait le rétablissement du monument funéraire de Jacques Van Maerlant.

Le père de l'école didactique flamande fut enterré dans l'église de Damme. C'est là un fait acquis. Mais les uns ont prétendu que Van Maerlant fut inhumé sous le clocher qui se trouvait autrefois à l'intersection du chœur et de la nef; d'autres soutiennent que le poète flamand repose dans l'*atrium* de la tour.

M. le baron Jean Bethune-de Villers a établi dans un mémoire adressé au département de l'intérieur, que cette dernière version est la vraie, et il est parvenu à déterminer, au moyen de documents dignes de foi, quel était le caractère de la sépulture de J. Van Maerlant. C'était une dalle en marbre représentant l'image d'un bourgeois taillée en demi-relief sur l'entablement.

M. le ministre de l'intérieur a décidé de rétablir cette sépulture. Malheureusement, l'*atrium* de la tour, comme presque toute la tour elle-même, est fort délabré. La nef de l'église est en ruines. Le chœur et ses chapelles latérales seuls servent encore au culte. Il faudra donc mettre d'abord l'*atrium* en état.

Comme les ressources de la fabrique de l'église sont fort restreintes et que la tour comme l'*atrium* sont séparés de la partie encore affectée au culte, le gouvernement prendra à sa charge la dépense qu'entraîneront la restauration de l'*atrium* et le rétablissement de la sépulture si la province consent — ce qui ne peut être douteux, — à intervenir pour une part.

La dépense a été évaluée par M. De la Censerie à une dizaine de mille francs. M. Pickery est chargé par M. le ministre de l'intérieur de l'exécution du monument funéraire.

Cette restauration sera accueillie avec une vive satisfaction dans tout le pays flamand. Van Maerlant est une des figures les plus intéressantes du XIIIe siècle.

(Patrie.)

Expositions.

LA Société d'art et d'industrie de la Loire vient d'organiser sa première exposition artistique industrielle et commerciale, sous l'impulsion active de M. Marius Vachon, le fondateur de cette société elle-même.

Elle a obtenu le concours du Garde-Meuble, qui a envoyé à Saint-Étienne quelques-unes des plus précieuses tapisseries du mobilier national; le Ministère des Colonies lui a prêté toute une série d'étoffes de soie et de broderies des colonies françaises de l'Orient, et des pays de protectorat; le Ministère du Commerce et de l'Industrie s'est même dessaisi, en sa faveur, des échantillons de tissus de soie mélangés et de tissus de coton envoyés par M. le consul de France à Manille; les Gobelins, Beauvais, le Musée des arts décoratifs et le Musée d'art et de l'industrie de la Chambre de commerce de Lyon se sont empressés de lui prêter leur concours; la Chambre française de commerce de Charleroi y a exposé ses échantillons des soieries, rubans et velours, de fabrication étrangère, principalement allemande, consommés en Belgique, et l'infatigable organisateur a obtenu dans une très large proportion le concours du Musée artistique et industriel de Rome et du Musée d'art et d'industrie de Buda-Pesth. On admire à Saint-Etienne le dessus du panier des collections de MM. de Farcy, E. Corroyer, S. Bing, Alfred Le Ghait, ministre résident de Belgique à Rome, le prince Ladislas Odescalchi, José Villegas, Guillaume Beer, Fulgence, Ruffier-Leintner, etc.

L'UNION des Artistes gantois a organisé au mois de mars dernier une modeste mais curieuse exposition de tableaux anciens où se trouvaient réunis de trop rares épaves des anciennes écoles de peinture en Flandre, voire même quelques primitifs. Nous avons remarqué l'*Aurore*, de Van Kessel; une *Sainte Famille*, par Van Baelen et Breughel; une *Descente de croix*, peinte au blanc d'œuf; deux Breughel de Velours, le *Paradis terrestre* et les *Animaux de la création*; la *Tentation de saint Antoine*, de Breughel père, et plusieurs inconnus, parmi lesquels le *Château de Rumbeeck*, de la collection du comte de Limburg-Stirum.

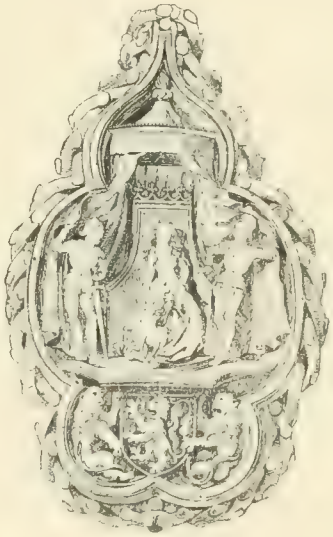
Cette dernière peinture est un spécimen de toute beauté de la fin du XVe siècle en Belgique. Au milieu d'un paysage flamand, s'élève un château seigneurial d'une riante architecture. De nombreux personnages qui occupent le premier rang, et qui luttent de naïveté avec le reste du tableau, rappellent le style des Van Eyck. Tous les détails sont d'un fini et d'un éclat extraordinaires.

Une autre exposition, également rétrospective mais tout à fait originale, était ouverte à la même époque dans la cité de Van Artevelde, sous le titre de : *Exposition d'art héraldique*.

L'église de Saint-Bavon avait sa grande nef ornée de deux frises en bois, sur lesquelles ont été peintes au XVIe siècle les armoiries des chevaliers qui ont pris part dans cette église au chapitre de la Toison d'or. Elles ont dû être descendues de leur emplacement pour permettre la restauration, dont on s'occupe présentement, du triforium dont elle masquait les vestiges. L'occasion se présentait ainsi tout naturellement d'offrir au public une soixantaine de magnifiques panneaux armoriés dessinés avec un art extraordinaire et dignes d'être proposés aux artistes comme les plus beaux des modèles. A cette série d'armoiries est venue se joindre une collection importante de registres scabinaux de la ville de Gand, offrant tous sur le plat recto de leur vigoureuse reliure, les armes des premiers échevins dont ils furent contemporains. Leur nombre dépasse 400. Les plus anciens datent de 1468 (1).

Autour de ce noyau, on a groupé quantité d'objets intéressants à des titres analogues. Une collection remarquable est celle des méreaux nobiliaires de grandes familles gantoises et brugeoises, patiemment rassemblée par M. le baron Jean Bethune-de Villers, qui ne s'est pas contenté de réunir les méreaux, mais est parvenu à retrouver plusieurs des matrices en métal et en pierre ayant servi à leur fonte.

Le musée communal d'archéologie est représenté par un magnifique tabard de héraut d'armes, espèce de dalmatique armoriée; par une croix en bois aux armes de Gand, croix sur laquelle les échevins prêtaient serment; par des cartels et blasons brodés aux armes de familles gantoises, de corporations, les insignes en argent ouvré des messagers de la Keure, etc.



Insigne des messagers de la Keure de Gand.

M. Somzée a prêté quelques pièces remarquables : une majolique italienne aux armes des Piccolomini ; deux peintures sur cuivre portant au revers, chose assez rare, les armes de la maison Chigi, sommées de la tiare pontificale; un médaillon en ivoire représentant Charles II, roi d'Espagne, grand maître de la Toison d'or et un médaillon en agathe représentant un membre de la maison des Khevenhuller, chevalier de la Toison d'or.

Les chartes sont nombreuses et importantes, non seulement au point de vue du document historique, mais encore sous le rapport de la sigillographie. M. de Maere-Limnander, vice-président du comité, expose de nombreuses chartes dont plusieurs remontent au XIVe siècle.

M. A. de Ghellinck d'Elseghem, dont l'apport est des plus importants, expose de nombreux sceaux équestres du XIIe au XVIe siècle.

Une pièce d'une valeur inestimable, et que l'Allemagne doit certainement envier à la bibliothèque de l'Université, est le contrat original

1. Les couvertures armoriées avaient été, à la révolution, couvertes d'une couche de couleur grise à l'huile, dans le but de faire disparaître « des monuments d'un ancien esclavage ». Après bien des essais infructueux, on est parvenu à découvrir un procédé efficace pour mettre au jour les peintures héraldiques. Ce procédé, dû à M. E. Lacquet, consiste à enduire la couverture d'une mixture de potasse, d'eau et de chaux vive.

de l'accord conclu entre les villes hanséatiques, orné de sceaux superbes.

Il faut mettre hors pair un superbe portrait armorié de Pierre Lanchals, de la collection du comte de Limburg-Stirum, un très curieux portrait sur panneau (avec quelques repeints) représentant une dame de la famille Baronaige, de M. J. Le Fêvère de Ter Hove ; une aiguière et un bassin en argent admirablement ouvrés appartenant à M. van den Hecke de Lembeke; la précieuse tapisserie d'Audenarde du XVIe siècle aux armoiries de la famille de Nève.

Quelques héraldistes modernes ont prouvé, en exposant leurs œuvres, qu'ils n'habitent pas en vain au milieu d'une si riche abondance de modèles ; les dessins de MM. Leybaert frères, H. de Tracy et Ladon nous présentent des peintures modernes d'armoiries qui figurent avec honneur à côté des anciennes, dont elles suivent fidèlement la tradition.

La salle de l'exposition était ornée de très remarquables décalques reproduisant fidèlement d'anciennes peintures de la chapelle dite *Leugemeete*, datant de la fin du XIIIe siècle. Nous en trouvons l'histoire dans une lettre, adressée aux journaux par M. H. Van Duyse, dont nous reproduisons la plus grande partie.

On sait que l'étrange sobriquet de *Menteuse*, appliqué à l'ancienne chapelle de la Gilde des Tisserands, lui fut donné par les Gantois d'autrefois, passablement caustiques, à cause d'une fort mauvaise horloge ornant la façade et dont les excentricités pouvaient choquer des gens que les cadrans électriques n'avaient pas, en fait d'horaire, accoutumés, comme nous, à la plus large tolérance ou du moins à une excessive résignation.

Découvertes en 1846, les peintures de la *Menteuse* représentant, outre un curieux ensemble de formes décoratives, les milices de Gand marchant au combat, furent dessinées en réduction et publiées par M. Félix De Vigne dans l'intéressant travail où cet excellent artiste retraça l'existence de nos corporations civiles au moyen âge. Toutefois, pressé par le désir de vulgariser immédiatement une aussi remarquable découverte, ou pour telle autre raison que j'ignore, M. De Vigne ne publia qu'une partie des fresques et il lui arriva de commettre certaines erreurs. On ne songera pas à en faire reproche au consciencieux artiste, lorsqu'on songera que la chapelle des Tisserands, transformée en chai de brasserie, ne reçoit aucun éclairage et qu'il y fallut, pour ainsi dire, dessiner à tâtons.

Quoi qu'il en soit, les calques, aujourd'hui *en partie* exposés à l'université, furent en 1847 exécutés par M. le baron Béthune, qui consacra à ce travail un temps fort long et les plus consciencieux efforts. L'artiste se fit confectionner un couvre-chef, sur lequel il disposa tout un système d'éclairage, et il put de la sorte relever, dans ses moindres détails de dessin et de coloration, l'ensemble tout entier des décorations de le *Leugemeete*.

L'humidité, les travaux de réfection de toute sorte ont fait disparaître aujourd'hui ces peintures qu'il eût été d'un si vif intérêt de conserver; il y aurait là, pour les artistes, motif à récriminations bien vives, n'était la précaution prise si à propos par M. le baron Béthune. Celui-ci a complété son initiative excellente en cédant tout récemment au musée d'archéologie de la ville de Gand ses dessins qui, autant pour l'étude de l'histoire des corporations militaires que pour celle des évolutions de notre art pictural flamand, sont d'un prix inestimable.

MONSIEUR A. Melani, dans le *Courrier de l'art*, nous donne quelques nouvelles de la partie rétrospective de la dernière exposition typographique de Bologne.

« A cette exposition, qui a eu un résultat financier si tristement négatif, on avait organisé une exhibition spéciale qui, en son genre, était nouvelle en Italie. Cette exposition rétrospective de l'art typographique, dont on s'est à peine occupé chez nous, fut créée à l'appui de l'exposition moderne des arts graphiques, et à titre comparatif on voyait là et les anciens produits typographiques et les instruments et matériaux des ateliers, tout en un mot ce qui se rapporte à la typographie dans le passé.

« A côté de quelques éditions du XVe siècle, sans date et sans nom d'éditeur, on trouvait là des éditions du commencement du XVIe siècle et d'autres de Bologne, moins anciennes, mais de quelque mérite; par exemple, les éditions fort rares et même uniques, de Francesco da Bologna (celui qui a été pris pour Francia, et que M. A. Rossi prouva être de la famille Griffi); c'est lui qui gravait les fameux caractères cursifs pour Aldo Manuzio, c'est-à-dire : l'*Arcadia* de Sannazaro en 1516, le *Labirinto d'Amore*, de Boccace, et le *Valerio Massimo* de 1517. Il faut mentionner aussi la série de gravures de Mitelli, de même que les volumes de statuts du XVIe siècle des archives de l'État de Bologne.

« Une section avait été réservée aux reliures, cet art qui rendit si célèbres vos Du Seuil, Le Gascon, Boyet, Padeloup et Dérôme. On remarquait surtout une magnifique couverture en satin vert avec des pointes métalliques gravées de caractères gothiques, reliure la plus ancienne de toute la collection. »

UNE exposition de céramiques, verreries et émaux s'est ouverte à Rome, à la fin de mars. La section rétrospective, qui était seule internationale, était intéressante. Nous signalons ci-après les objets les plus saillants.

En fait de terres cuites : MM. Giacomini frères ont exposé une collection d'argiles étrusques découvertes sur le territoire de Cervetri ; ce sont des figures décoratives qui ornaient les gouttières des toits des maisons. La municipalité de Rome a envoyé des masques allégoriques et des fragments fort intéressants découverts dans les récentes fouilles. La vitrine de la famille Castellani, de Rome, contient des figurines présentant également le caractère de haute antiquité.

Mgr César Taggiesco, protonotaire apostolique pour le royaume de Castille, a présenté de curieuses pièces archaïques et toute une série de types qui montrent l'art

de modeler l'argile depuis l'origine jusqu'à l'époque de la Renaissance.

Les porcelaines sont surtout représentées par le Saxe, Sèvres, et le Capo di Monte. M. le prince Torlonia Borghèse a exposé de magnifiques services en vieux Saxe provenant des collections de feu le prince Don Alexandre Torlonia. M. le marquis de Roccagiovine figure avec un très élégant service de Saxe étincelant d'or et de couleurs.

En fait de porcelaines de Sèvres il y a fort peu de pièces remarquables, en dehors du service remis par le prince Torlonia et de quelques belles pièces exposées par M. le marquis de Roccagiovine.

La maison des princes Barberini expose trois superbes groupes en porcelaine blanche de Capo di Monte, conjointement avec un quatrième groupe qui est, en réalité, de la fabrique espagnole du Buen Retiro.

Le prince Barberini a exposé une vasque, soutenue par des satyres, en majolique d'Urbino, de la première moitié du XVIe siècle, de dimensions extraordinaires, et une paire de vasques du même genre, œuvre des Patanazi — (ces deux dernières pièces ont été décrites par M. de Mély). A ces trois merveilles, qui constituent une révélation en fait de majoliques d'Urbino, il faut en ajouter une quatrième : une majolique XVIe siècle, avec le portrait de Raphaël, dont le dessin peut être attribué à Raphaël lui-même, et tout récemment retrouvée. La maison Barberini expose aussi de nombreux services en porcelaine vieux Saxe et vieux Sèvres.

Le prince Odescalchi est représenté d'une façon digne de lui par un magnifique plat du XVIe siècle portant les armes de la famille d'Épinay, attribué aux artistes de Murano qui, à cette époque, allèrent exercer leur industrie en France et dans les Flandres.

La collection mise à la disposition du Comité par monseigneur Ysbert contient, entre autres, deux beaux plats siculo-arabes, un plat de Castel-Durante, de la seconde moitié du XVIe siècle, de belles majoliques de Savone et un service en porcelaine de Saxe, qu'on croirait exécuté à Vienne.

M. Junghini d'Arezzo, — dont les ouvrages sur les anciennes fabriques arétines font autorité, — a envoyé une collection comprenant les meilleurs produits céramiques de presque toutes les anciennes fabriques italiennes. Signalons : une pièce de Castelfiorentino (unique), travaillée à la *Castellana*, avec reliefs blancs sur fond brun, portant la date de 1517; un beau plat de Rhodes, XVe siècle; un remarquable plat siculo-arabe, provenant de la fabrique de Caltagirone et portant le monogramme de JÉSUS au centre; etc.

M. Surdi, de Rome, a exposé une belle coupe chrétienne, dont le travail *a graffito* représente la *Résurrection de Lazare;* elle provient de la Sicile et date du IVe siècle; elle a été décrite par M. le commandeur G. B. de Rossi.

Mme Henriette Castellani a prêté une précieuse collection de plats et de poteries de Caffaggiolo, une non moins belle série de travaux des Grue de Castelli, des pièces de Saxe et de Sèvres, des plats de Rhodes et de la Perse ; M. Anselmo-Anselmi d'Arcevia, des majoliques, dont une madone en bas-relief, attribué à Pier Paolo Agabiti, élève de Luca Della Robbia. M. Torquato Castellani, de Rome, a envoyé, entre autres pièces hors ligne, un vase et un plat en porcelaine des Médicis ; un vase *graphité* à la pointe de diamant.

La municipalité de Rome a exposé une très intéressante série de verreries et de terres cuites découvertes récemment dans les fouilles, du plus haut intérêt; parmi ces dernières, un certain nombre de fragments dont les légères arabesques sont dans le style si pur du siècle d'Auguste.

Dans les vitrines du musée civique de Pérouse : une magnifique collection d'*Anbrogette*, du XVe siècle; un grand médaillon en terre cuite vernie, représentant la Vierge avec l'Enfant JÉSUS et un chœur d'anges, dans le style des Della Robbia, que l'on attribue a Sante Buglione, artiste pérugin qui travailla aussi à Pistoia et à Florence ; un plat en émail limousin de la première moitié du XVe siècle, représentant un chevalier, faucon au poing ; le décor du marli se compose de têtes de femmes et d'écussons.

On remarque surtout un grand bas-relief de Luca della Robbia, brisé en quatre-vingt-six morceaux, qui, remis ensemble, ont formé un chef-d'œuvre représentant *la Résurrection du Christ :* le Christ surgit du tombeau, les anges l'entourent, quatre soldats juifs, deux à gauche, deux à droite, gisent à terre frappés d'épouvante. Des documents authentiques constateraient que ce bas-relief, ne mesurant pas moins de six mètres carrés, est bien l'œuvre de Luca della Robbia.

A Milan, la Société des Beaux-Arts, institution privée, tout à fait autonome, a décidé de fonder des expositions d'art appliqué à l'industrie. On commence, cette année, en conviant à une exposition spéciale, les fabricants de meubles et de tissus artistiques de la Haute-Italie. L'ouverture est fixée au mois d'avril.

Expositions annoncées.

BARCELONE. — Concours d'archéologie. Dépôt des ouvrages jusqu'au 25 octobre 1891.

CHALONS-SUR-SAONE. — Expositions, du 15 juin au 31 juillet 1889.

EVREUX. — Concours de dessins archéologiques. Envois avant le 1er novembre.

MALINES. — Exposition, du 23 juin au 18 juillet. Envoi des ouvrages du 5 au 15 juin.

PARIS. — Exposition universelle de 1889, du 5 mai au 31 octobre.

Musées.

LA *Chronique des Arts* annonce que la direction du musée de Cluny vient d'exposer la porte de la maison de la rue de la Croix-de-Fer, à Rouen, dont il possédait déjà la cheminée et le plafond. Il a fallu la débarrasser de sept couches de peinture superposées qui en empâtaient toutes les sculptures. Cette porte est accompagnée de son huisserie d'encadrement, ainsi que de son couronnement.

LE musée national de Nuremberg a fait un grand nombre d'acquisitions pendant l'année 1888. Citons entre autres : des gravures, des cartes à jouer, trois cloches en bronze des XIIIe, XIVe et XVe siècles, des antiquités préhistoriques, romaines et franques. On a érigé dans le musée plusieurs chambres du moyen âge et, au-dessous, une chambre gothique du commencement du XVIe siècle, provenant du Tyrol, un

salon Renaissance de Nuremberg, d'autres, du XVIIe siècle, etc. On a reconstitué une cuisine et une pharmacie du moyen âge, le tout avec matériel authentique. Le passif du musée, en 1888, a été environ de 175,000 fr., et son actif de 190,000 fr. Dans cette même année, on a publié le catalogue des gravures du XVe siècle et, pour 1889, on prépare un catalogue des anciennes reliures.

MONSIEUR J. Destrée continue à entretenir les lecteurs du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* des accroissements du musée de la porte de Hal, dont il est le conservateur attentif et studieux. Nous remarquons parmi les récentes acquisitions la croix exhumée de la tombe de l'abbé Alart de Hierge (✠ 1264). La volute en bois est couverte de quatre lames de cuivre ornées de lamelles d'or, et terminées en tête de serpent ; le nœud est orné de boutons en argent niellé et de feuilles ciselées en relief. M. Destrée attribue cet ouvrage à l'école de Frère Hugo; peut-être est-il dû à un moine de Waulsort?

M. Destrée a publié dans les *Annales de la Société archéologique de Namur* une notice sur un sujet assez original. Il s'agit encore d'un des objets conservés au musée de la porte de Hal, d'un lustre en défenses de morse, trouvé dans la Meuse à Bouvignes. Les défenses portent traces de polychromie. Elles sont ornées de dessins gravés, qui appartiennent, par leur style, aux plus belles conceptions de l'art roman. La monture est en argent. L'auteur incline à donner à cet objet une provenance scandinave.

M. J. Destrée s'occupe activement du catalogue du musée royal d'antiquités ; ce catalogue paraîtra prochainement, et nous avons tout lieu de croire qu'il sera fait avec une précision scientifique et un soin consciencieux, qu'on n'est pas habitué à trouver dans ces documents officiels, mais qui se sont rencontrés à un haut degré dans le catalogue de l'Exposition rétrospective de Bruxelles, en 1888. M. Destrée, croyons-nous, n'a pas été étranger à ce laborieux recueil ; il a en tout cas été à l'école du chanoine Reusens.

NOUS avons fait connaître dans notre dernière livraison (p. 240), d'après le *Bulletin monumental*, le très intéressant musée de l'*Amstel-Kring*, établi dans une de ces maisons transformées, au temps des persécutions, en église clandestine, dont le cardinal Pitra parlait en ces termes :

« C'est un curieux spectacle, que d'y voir un millier de fidèles échelonnés en trois ou quatre étages, amoncelés sur tous les paliers et degrés des escaliers, sur les tribunes, les corniches, les fenêtres..... Le célébrant à l'autel est aperçu du plus grand nombre..... Je n'ai rien vu qui m'ait plus vivement représenté l'image des assemblées des premiers fidèles dans les catacombes. Il serait à désirer que ces pittoresques oratoires fussent conservés comme des monuments ».

M. J. F. M. Sterck, bibliothécaire et conservateur des estampes de l'*Amstel-Kring*, nous a fait saisir *de visu* tout l'intérêt qu'offre ce musée, par l'envoi gracieux de belles photographies, dont nous le remercions ici. Elles permettent de juger de la richesse de ce musée de si fraîche date, et de constater tout l'intérêt de la disposition interne de cette maison-église, si bien dépeinte par l'éminent Dom Pitra.

En même temps M. Sterck nous fournit une rectification qu' appelle la note que nous avons reproduite. L'édifice actuel, du moins sa grande salle et sa belle cheminée, ne datent que de 1663. Il est probable qu'avant cette date les catholiques se sont réunis clandestinement au même lieu pour célébrer les saints mystères, mais ce fait ne repose que sur une ancienne tradition, d'après laquelle, dès 1578, époque où la ville d'Amsterdam fut surprise par les gueux, cette maison aurait servi de refuge aux catholiques.

Congrès.

LE *Congrès archéologique de France*, sous la direction de la Société française d'archéologie, tiendra, cette année, sa cinquante-sixième session à Évreux (Eure). Cette session s'ouvrira le mardi 2 juillet, dans l'amphithéâtre du Jardin Botanique. Une excursion à Dreux et à Montfort-l'Amaury terminera cette session.

Les 24 et 25 juin aura lieu à Paris le Congrès des *Amis des monuments*.

LE 5me Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, se constituera à Anvers le 2 septembre, et aussitôt après sa formation, se transportera par bateau à vapeur à Middelbourg, pour y étudier spécialement les questions qui se rapportent aux relations de la Zélande avec la Belgique, et particulièrement avec Anvers et les Flandres. Le « *Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen* » (Société des sciences) de Middelbourg, a promis son concours aux travaux du Congrès. Les autorités zélandaises de leur côté ont promis appui et protection (1). L. C.

1. On est prié d'envoyer les adhésions avant le 1er juillet prochain. Une notice-guide pour l'excursion des membres du Congrès dans l'île de Walcheren, sera distribuée, ainsi qu'une carte spéciale de la Zélande et un plan de la ville de Middelbourg, quelques jours avant le Congrès. Des démarches seront faites auprès de l'administration des chemins de fer de l'État et des Sociétés, afin d'obtenir une réduction de 50 °/o sur les frais de transport.

Imprimé par la Société Saint-Augustin

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois.

32me Année. — 4e Série.

Tome VII (XXXIXe de la collection).

4me livraison. — Octobre 1889.

Au lecteur.

CETTE livraison termine le septième volume de la nouvelle série de notre Revue commencée en janvier 1883. Depuis cette époque la fidélité de nos souscripteurs nous a prouvé que nous étions restés nous-mêmes fidèles à notre programme et aux principes que nous avons faits connaître en reprenant la publication de la *Revue de l'Art chrétien*. Quant aux développements donnés à notre recueil, aussi bien au point de vue des travaux qui en forment la base, des informations, des planches et des dessins, des soins donnés à l'impression, que sous le rapport du nombre et de la qualité des articles, nous en abandonnons volontiers le jugement à nos lecteurs. Ils pourront établir des comparaisons et s'assurer si les éditeurs de cette troisième série ont répondu aux espérances qu'ils avaient fait naître, s'ils ont satisfait aux engagements contractés envers les souscripteurs des premières séries, et si enfin, l'œuvre reprise au prix de sacrifices considérables répond de tout point à la noble cause qu'elle s'est donné pour mission de servir.

Quant à nous, la conviction de ne pas avoir ménagé nos efforts pour atteindre le but, nous suffira pour le moment. Aidés, soutenus par des collaborateurs de grande valeur, encouragés par des amis d'un dévouement à toute épreuve, nous avons conscience d'avoir marché dans une voie progressive ; nous regardons les sept volumes publiés au cours des années 1882-1889 comme la preuve incontestable de la vitalité, nous dirons même de la nécessité de notre publication.

Cependant, si aujourd'hui nous nous adressons à nos lecteurs, ce n'est pas pour jeter un coup d'œil rétrospectif sur nos travaux, c'est pour nous occuper de l'avenir de notre Revue.

Fortifiés par les suffrages et les encouragements obtenus, le terrain gagné ne doit pas nous suffire ; il convient de marcher en

avant. Nous comptons poursuivre résolument notre travail conformément aux principes que nous avons énoncés, conformément à l'esprit qui nous a rallié des collaborateurs et bon nombre de lecteurs nouveaux. Plus que jamais nous croyons à la haute utilité d'une Revue consacrée à l'étude des monuments inspirés par la foi dans la doctrine du Christ. Plus que jamais nous croyons indispensable de veiller à la pureté de l'art contemporain, non seulement dans ses rapports avec le culte, mais encore avec la vie chrétienne de tous les jours. Le matérialisme nous déborde et menace de nous engloutir. De toutes parts nous voyons se produire les appels du sensualisme le moins déguisé dans les peintures et la statuaire des expositions, dans les musées, dans le décor des palais et des édifices publics.

Il importe donc que l'art chrétien aussi affirme sa vitalité; qu'il ait un organe important pour les pays où la langue française est parlée ou tout au moins comprise par les lettrés. C'est dans un esprit de foi que nous avons repris la Revue fondée par le chanoine Corblet ; c'est dans un esprit de foi que nous entendons la continuer. Il ne s'agit pas seulement ici d'études archéologiques, quelque grand que soit d'ailleurs l'attrait de ces sortes d'études; il ne s'agit pas seulement d'une application plus ou moins pratique de ce genre d'études aux travaux de l'art religieux. Il s'agit surtout de continuer à vivre, c'est-à-dire de donner à l'art chrétien plus de prise sur les esprits en lui donnant à la fois plus d'espace et de consistance; il s'agit de lui gagner enfin les aspirations de ceux qui tendent vers un idéal plus élevé même que celui qui s'inspire de l'étude de l'antique ou de la nature.

Mais tout en poursuivant la ligne dont elle n'entend pas dévier, tout en se dirigeant résolument vers le but à atteindre, une publication périodique comme la nôtre est soumise aux changements, aux transformations et aux développements, — conditions de tout ce qui a une certaine durée dans ce monde — et plus particulièrement de toute œuvre résultant d'un travail collectif. Nous l'avons dit autrefois, la *Revue de l'Art chrétien* est avant tout l'œuvre de ses collaborateurs ; de ceux-ci dépend la valeur morale et esthétique du travail commun.

Or il suffit de jeter les yeux sur les sept volumes qui représentent les années qui viennent de s'écouler pour reconnaître que nos coopérateurs aussi ont eu à subir les conditions inéluctables de l'existence terrestre. Nous avons eu à regretter bien douloureusement le décès de plusieurs de nos collaborateurs les plus savants et les plus dévoués. Les nécrologies de nos dernières années en font foi. D'autre part, nous avons vu un organe pour l'art chrétien se fonder en Allemagne avec tous les gages de la vitalité la mieux établie ; tout en applaudissant à l'apparition d'un nouveau champion pour notre cause dans un pays où nous ne saurions exercer une grande action, nous ne pouvions nous dissimuler que la collaboration des archéologues allemands acquise à notre recueil, ira naturellement et par les préférences les plus légitimes, à la Revue où ils peuvent écrire dans leur propre langue.

En tenant compte aussi de l'expérience acquise, des conseils bienveillants que nous avons reçus, et des besoins nouveaux, il nous a paru nécessaire d'introduire dans l'organisation et la publication de la Revue plusieurs changements que nous considérons comme des améliorations et qui, sans augmentation de prix, sont assurément tout à l'avantage de nos souscripteurs. Ces modifications peuvent se résumer en peu de mots : Augmentation du nombre de nos collaborateurs ; périodicité plus rapprochée

dans la publication des fascicules ; efforts pour gagner de plus en plus les sympathies et le concours du clergé ; soins plus soutenus à donner aux planches illustrant notre publication.

Les démarches que nous avons faites pour atteindre notre but ont déjà abouti en grande partie. Les appels à de nouveaux collaborateurs ont été à peine nécessaires. Nous avons trouvé auprès des hommes que désignaient pour ainsi dire naturellement des travaux hautement appréciés, des dispositions si généreuses à participer à notre publication que, suivant la parole de l'Évangile, on nous a ouvert toutes les portes où nous avons frappé. En lisant notre livraison de juillet et particulièrement en parcourant celle-ci, nos lecteurs pourront voir à côté des collaborateurs qui leur sont connus depuis longtemps, les noms de MM. Jules Guiffrey, Eugène Müntz, Fernand Mazerolle, Don César Fernandez Duro; — à ces noms dont il est parfaitement inutile de faire ressortir la valeur, viendront se joindre pour l'année qui s'ouvre avec notre prochaine livraison, ceux de Messieurs Maurice Prou, comte Robert de Lasteyrie, Anatole de Montaiglon, qui déjà ont des travaux en préparation pour nous, et d'autres savants qui nous ont fait espérer leur précieux concours. Ajoutez à cela qu'un de nos plus anciens et de nos plus savants collaborateurs, Mgr Dehaisnes, a bien voulu nous donner dès à présent une série d'études nouvelles des plus intéressantes sur l'art dans les Flandres.

En présence de l'appui d'écrivains aussi distingués, nous avons cru pouvoir augmenter le nombre des livraisons que nous publions par an. Au lieu de trimestrielle qu'elle était, la Revue paraîtra en 1890 tous les deux mois. Elle donnera par conséquent six fascicules par an au lieu de quatre.

En prenant cette mesure, notre but n'est pas seulement d'intéresser plus vivement nos lecteurs par un choix de travaux plus variés, écrits par les archéologues et les écrivains d'art les plus autorisés, nous cherchons à rendre plus fréquents, plus actuels et en quelque sorte plus vivants les rapports de la Revue avec ses lecteurs. Nous espérons augmenter le nombre de nos gravures tout en développant le texte, et, si l'accueil du public répond aux sacrifices que s'impose la Revue, celle-ci ne tardera pas à soutenir victorieusement la comparaison avec les meilleures publications périodiques consacrées aux Beaux-Arts de la France et de l'Étranger.

C'est donc en poursuivant la ligne de conduite que nous avons toujours suivie, c'est animés des mêmes principes dans le domaine de l'art religieux, que nous cloturons le septième volume de cette nouvelle série. Mais nous continuons notre route avec des éléments nouveaux de succès, avec l'espoir que chacun de nos souscripteurs voudra bien prendre sous sa protection une œuvre qui nous est commune. A eux à faire en sa faveur une propagande que personne ne saurait faire d'une manière plus efficace. Ils seront les premiers à se ressentir du progrès que nous leur devrons dans le nombre de nos adhérents par les développements successifs qui seront donnés à notre publication. Des revues comme la nôtre ne sont pas de celles que l'on entreprend par esprit mercantile. Nous continuerons donc à chercher à mieux faire connaître l'art d'une époque qui nous est doublement chère au point de vue du patriotisme et à celui de la foi, et dont l'étude est doublement utile à l'élévation des idées et à la pureté de leur expression par l'art de notre temps.

Le comité de Rédaction.

Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. (Premier article.)

UN des privilèges les plus enviables de l'Église, à mon avis, c'est de donner aux moindres manifestations de l'art une consécration et une portée exceptionnelles en les associant à quelque cérémonie auguste, à quelque rite d'un sens profond. Bien des princes laïques ont fait exécuter (pour nous limiter à l'objet de la présente étude) des armes particulièrement précieuses, destinées à être offertes comme récompense ou comme souvenir. Mais combien plus mémorable n'était pas la remise solennelle, faite une fois par an, par le souverain pontife, de l'épée d'honneur appelée à perpétuer la mémoire d'une action d'éclat accomplie au service de la chrétienté, et combien cette haute sanction n'ajoute-t-elle pas de prix à ces merveilles de l'armurerie, qui font aujourd'hui la gloire de l' « Armeria » de Madrid, et de quelques musées allemands, autrichiens ou suisses !

Je me propose, dans cet essai, de réunir divers détails nouveaux sur une institution qui intéresse au même titre l'histoire politique et l'histoire des arts, car la remise de l'épée d'honneur (en latin : « ensis benedictus » ; en italien : « stocco benedetto » ; en espagnol : « montante », épée à deux mains), était invariablement associée soit à un brillant fait d'armes, soit à une importante négociation diplomatique ; c'était la plus haute distinction accordée par le Saint-Siège à ses champions, depuis le chevalier qui s'était signalé dans un combat livré aux infidèles jusqu'au plus puissant souverain.

A quelle époque remonte cette cérémonie qui ne tarda pas, à partir du dernier tiers du XIVe siècle, à devenir obligatoire et à prendre place parmi les « funzioni » les plus importantes de la cour pontificale ? Moroni affirme que le pape Urbain VI (1378-1389) fit le premier la remise d'une épée d'honneur : « Per comun consenso il principio, almeno lo stabilimento del nobilissimo e onorificentissimo dono pontificio e sovrano dello Stocco e Berrettone ducale, benedetti da' Papi nella notte del s. Natale, deve ripetersi da Urbano VI (V.), il quale trovandosi in quella del 1386 in Lucca celebrò solennemente la messa, benedì lo stocco, il berrettone ducale, e ne onorò quella Repubblica nella persona del suo gonfaloniere Fortiguerra Fortiguerri, che lo avea assistito da suddiacono, e cantato l'epistola, come affermano Francesco Pagi, Agostino Oldoino, ed il Zaccaria nelle note al Lunadoro, *Relazione della Corte di Roma*, par. I [1]. »

Mais cette assertion se trouve en désaccord absolu avec les documents que j'ai découverts dans les Archives secrètes du Saint-Siège : il résulte en effet des pièces comptables du fonds d'Avignon que, dès 1365, le pape Urbain V remettait publiquement « quemdam ensem » et que cette cérémonie eut lieu le jour de Noël.

Voici, avant de poursuivre, le texte de deux documents insérés dans les Registres de l'*Introitus et Exitus Cameræ apostolicæ :*

1366, 6 janvier. Die eadem soluti fuerunt de dicto mandato Bernardo Buxerie de Avinione pro una zona monita de argento

1. *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, vol. LXX, p. 44-45.

posita in quodam ense et III unciis perlarum positarum in quodam capello quem dominus noster papa dedit in matutinis Nativitatis domini proxime preterite domino duci Andegavensi qui dixit in dictis matutinis V lectionem, ipso Bernardo manualiter recipiente, C II flor. cam., XII solid. — Intr. et Exit. Cam. n° 320, fol. 57 (Répété Reg. n° 321, fol. 76 v°.)

1365. (1366) 10 janvier. Die X^a — soluti fuerunt Johanni Baroncelli servienti armorum domini nostri pape et campsori Avinion. de mandato domini nostri pape pro IIII unciis et I denario perlarum positarum in quodam capello et pro una alia uncia X gran. perlarum positarum in quodam ense et pro emptione dicti ensis, que omnia idem dominus noster papa dedit in matutinis Nativitatis domini nostri proxime preterite domino duci Andegavensi, qui fuit presens in ipsis matutinis et dixit quintam lectionem earundem in magno libro descripto. Ipso Johanne manualiter recipiente II^c XXII flor. Cam., IIII s. — Archives secrètes du Saint-Siège. Int. et Exit. Cam. 1365, n° 302, fol. 50 v°. Cf. Reg. 317, fol. 99.

On voit par ce document que, dès 1365, la remise de l'épée, le saint jour de Noël, constituait une cérémonie nettement définie. Il est probable que le cérémonial ne différait pas de celui que décrit Jean Burchard un siècle et quart après en enregistrant les annales du pontificat d'Innocent VIII : « Feria secunda, 25 mensis decembris (1487), festum Nativitatis Domini Dei Salvatoris nostri Jesu Christi, Papa processionaliter venit sub baldachino ad basilicam S. Petri, prelatis et cardinalibus post crucem precedentibus. Dominus Sinulphus clericus camere, ad sinistram crucis, ensem cum pileo portavit super altare majus in cornu epistole, ubi per totam missam mansit. Qua finita, SS. D. N. sedens in sede solii, comiti Tendille ante se genuflexo tradidit gladium cum capello, dicens sine libro : « Accipe gladium, et sis defensor fidei et Sancte Romane Ecclesie, in nomine Patris, etc. ; quem ille accipiens, osculatus est manum, deinde pedem Pape, et dedit eum uni ex suis militibus qui eum continuo ante ipsum portavit (1). »

Dès le XIVe siècle aussi la remise de l'épée avait pour complément celle du béret ducal (« berettone », « pileus », « capellus »).

J'ajouterai que l'épée, la ceinture et le béret offerts au duc d'Anjou devaient être particulièrement riches, puisqu'ils exigèrent une dépense totale d'environ 324 florins (quelque chose comme quinze ou vingt mille francs, au pouvoir actuel du numéraire ; le florin d'or de la Chambre pesant alors environ trois grammes et demi).

Vers la même époque le comte d'Armagnac semble avoir reçu un distinction analogue :

1366, 11 juillet. Die XI dicti mensis soluti fuerunt Johanni Baroncelli, servienti armorum domini nostri pape, pro uno ense per eum empto, coperto de velveto dato per Dominum nostrum papam Comiti Armaniaci (2) qui dixit quartam lectionem nocte Nativitatis domini proxime preterite, et pro garnitura et una zona de argento deaurato esmalhat., ponderis V marcharum et III unciarum, ad rationem X florenorum pro qualibet marcha, valent, ipso manualiter recipiente, LXXIII flor. Camere, XIX s., VI d. — Intr. et Exit. Cam. a. 1366, n° 302, fol. 92. Cf. R. 318, fol. 97 v°.

Pour le pontificat de Grégoire XI (1370-1378), je ne puis indiquer, quant à présent,

1. *Diarium*, édition Thuasne, t. I, p. 231.

2. Je suis redevable de la transcription de ce document à l'habile paléographe romain, M. Alfred Monaci, qui me garantit l'exactitude de la leçon « Armaniaci ».

que la destination d'une seule épée, celle qui fut donnée en 1371 au duc d'Anjou.

1372, 27 janvier. Die XXVII januarii facto computo cum Christophoro Geri campsore Camere apost. de quodam ense munito cum zona, perlis et pluribus aliis per ipsum factis fieri, dato per dominum nostrum papam duci Andegavensi, qui dixit et legit Vtam lectionem in matutinis Nativitatis domini. Ascendit totum, omnibus computatis, LXXXVI. flor. Camere, XX. solid. — R. 336, fol. 09.

Le pape d'Avignon, Clément VII (1378-1394), accorda cette distinction si enviée, au comte Charles de Poitou (1383), au chevalier « Bernardus de Sala » (1385-1386) ; cette épée fut exécutée par l'orfèvre Jean de Lyon; au vicomte d'Ampurias en Espagne (1386-1387), à Louis II d'Anjou, roi de Naples (1386), à « Georgius de Marlio », sénéchal de la Provence (1388), et probablement aussi au duc de Tarente (1393), du moins les documents mentionnent-ils la remise faite à ce prince du béret ducal [1].

1384, 5 janvier. Die V dicti mensis solvit prefatus Nicolaus domino Guillelmo de Lacu clerico Camere pro uno ense munito de argento per ipsum empto a domino Petro Rostagni milite, dato per dominum papam in matutinis Nativitatis domini proxime preterite domino Carolo de Pictavia militi, qui dixit quintam lectionem, XXV flor. Camere. — Intr. et Exit. Cam. Clem. VII. Antip... Reg. 337, fol. 35.

Urbain VI, on l'a vu par l'extrait de Moroni, fit don en 1386 d'une épée d'honneur à la République de Lucques.

Parmi les épées données par le compétiteur d'Urbain VI, Benoît XIII, pape d'Avignon (1394-1424), il faut signaler celle que reçut en 1404 le chevalier « Petrus Garcesii ». On verra, par les extraits reproduits ci-après, qu'à cette époque ces armes n'offraient plus la même richesse que du temps d'Urbain V : c'est à peine si l'on consacrait à leur acquisition une vingtaine de florins.

1397, 29 décembre. Leonardo Volpastre campsore *(sic)* Avin. pro ense dato illi qui dicit IIIItam lectionem in vigilia Nativitatis dñi, pro copertura, factura vagine ipsius, et pro duabus marchis et XIII... *(sic)* argenti deaurati pro garnitura illius ensis et pro duabus boucletis argenti pro sotularibus dñi ñri, in universo XXXIII flor. curr., V s., VIII d., valent fl. Ca. XXVI, s. XVII, d. VIII. — A. S. V. Int. et Ex. Cam. 1397, fol. 148.

1404, 19 décembre. Martino Pamperati campsori Avin., qui fecit bruniri quandam imaginem B. Margarite de argento, III fl. curr. Et pro ense quem emit pro nocte Nativitatis dñi pro dño ñro papa ac certis expensis quas fecit in garnimento dicti ensis, prout in suo conpoto continetur, XVII franchi, XV sol., valent. fl. ca. XVIIII, s. XXVIII.

1405, 28 février. Martino Pamperati campsori pro uno ense garnito de argento deaurato et serico ab eo empto pro dño Petro Garcesii militi novo, XXVII fl. curr., XVIII s. fl. Ca. XXII, s. VI. — A. S. V. Intr. et Exit. Cam. 1404-1405, fol. 124 v°, 141, 170 v°.

Malgré mes efforts, il m'a été impossible de dresser la liste complète des épées remises par les papes d'Avignon ; je dois même confesser que certaines des dates rapportées ci-dessus peuvent varier d'une année entière, les comptables de la cour pontificale faisant

1. Voyez mon essai intitulé *L'Antipape Clément VII*, p. 19 (extr. de la *Revue archéologique*, 1888.)

commencer l'année, tantôt à Noël, tantôt au 1er janvier, tantôt même à Pâques.

N'importe, si le lecteur veut bien se rappeler que Moroni n'indique pour tout le XIVe siècle que la destination d'une seule épée d'honneur, celle qui fut donnée par le pape Urbain VI à la République de Lucques, il me tiendra compte de ce premier résultat, que j'espère pouvoir compléter dans la suite.

Aucune épée d'honneur du XIVe siècle ne semble être parvenue jusqu'à nous, et l'on en est réduit, au sujet de leur décoration, aux maigres informations des pièces comptables rapportées ci-dessus. Le XVe siècle, on le verra dans mon prochain article, nous réserve au contraire une brillante série de ces chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie et de l'armurerie.

(A suivre.)

EUGÈNE MÜNTZ.

L'étendard de la Sainte-Ligue, à la bataille de Lépante.

Il existe à la cathédrale de Gaète, au-dessus de l'autel principal, un tableau qui attire les regards de tous les visiteurs, car c'est, d'après la tradition, le véritable étendard de la Sainte-Ligue. Cela est ainsi consigné dans le livre de la paroisse, où l'on peut lire qu'après avoir remporté la victoire de Lépante, don Juan d'Autriche tourna la proue de sa galère vers les États de Rome; mais, obligé par le vent à se réfugier contre son gré à Gaète, il y débarqua et visita l'évêque, aux pieds duquel il déposa l'Enseigne de la victoire, reçue du pape saint Pie V. Cette enseigne fut placée au-dessus de l'autel et conservée à l'égal d'un monument religieux.

L'ancienne chronique de la Maison Gattola de Gaète publiée, en 1875, par l'archéologue Élia de la Croce, appuie cette croyance en disant :

« Le 4 novembre 1571, Don Juan, fils de Charles-Quint, arriva à Gaète et y fut reçu solennellement dans le port par l'évêque Pierre. Le lendemain de son arrivée, Don Juan déposa sur l'autel de l'église de Saint-Érasme, martyr, patron de la ville, l'étendard qui flottait à la poupe de sa galère pendant la bataille donnée aux Turcs le 7 octobre de cette même année. La donation faite, Don Juan repartit l'après-midi de ce même jour, dans la direction de l'île de Sardaigne. »

Le comte Honorato Gaétano, contemporain des événements dont nous nous occupons, ajoute encore de la force à la tradition en écrivant :

« A son retour triomphal à Rome, après la bataille, Don Juan, de passage à Gaète, déposa l'étendard de la Sainte-Ligue à l'évêché de cette ville, en l'honneur de saint Érasme, patron de Gaète, ainsi qu'il en avait fait le vœu avant la bataille. »

Luigi Conforti, dans son ouvrage intitulé « *Les Napolitains à Lépante* (1), ainsi que le professeur Nicolo Faraglia, dans une lettre datée de Rome le 27 décembre 1883, donnent comme chose certaine que l'étendard se trouve à Gaète, et tous, d'accord dans la description qu'ils en font, disent que l'étendard placé au-dessus de l'autel dans la cathédrale de Gaète est en soie cramoisie, avec un Crucifix au centre, l'image des apôtres saint Pierre et saint Paul aux côtés et la devise de Constantin : *In hoc signo vinces*, à la partie supérieure.

Tous ces témoignages ont contribué à mettre hors de doute l'existence à Gaète de l'étendard, au point que l'amiral Jurieu de la Gravière lui-même, assure que cette ville possède la glorieuse relique de la Ligue (2).

Cependant, il n'existe pas de preuves que Don Juan d'Autriche ait visité Gaète, Rome, ni l'île de Sardaigne, l'année même de la bataille de Lépante ; il est prouvé au contraire qu'il entra triomphalement à Messine le 1er novembre et que les jours qui suivirent, jusqu'au 4, où l'on suppose qu'eut lieu la donation de l'étendard à Saint-Érasme, furent consacrés à des fêtes en l'honneur de la victoire remportée sur les Turcs.

Il existe des témoignages qui prouvent

1. *Napolitani a Lepanto*, Napoli, 1886.
2. *La Guerre de Chypre et la bataille de Lépante*, Paris, 1888, t. II, p. 150.

Etendard à la bataille de Lépante.

REVUE DE L'ART CHRETIEN.

Étendard de la Sainte-Ligue à la bataille de Lépante.

d'une manière irrécusable que l'étendard de Gaète ne saurait se confondre avec celui de la Sainte-Ligue, absolument différent comme nous l'allons voir. Mais avant tout, nous devons consigner que la ville de Marsala prétend, elle aussi, posséder sous le nom de *Crocefisso della Battaglia*, l'enseigne de Don Juan d'Autriche, lequel, s'il faut en croire la chronique, en aurait fait donation au monastère de *San-Girolamo*, à son passage par Marsala lorsque, après la dissolution de la Sainte-Ligue, il se rendait à Tunis avec quatre-vingts de ses galères. L'enseigne, placée à côté de l'autel dans l'église du monastère, avec une inscription, y est l'objet d'une grande vénération et on y célèbre chaque année, le 7 octobre, la fête anniversaire de la bataille de Lépante. Cet étendard est en soie rouge avec un Crucifix au centre; à la partie inférieure sont représentés la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, et au fond le combat des deux flottes ennemies (1).

Or, il était convenu dans l'un des paragraphes du Traité de la Sainte-Ligue que les flottes alliées ne pourraient faire usage, tant qu'elles combattraient ensemble, d'un autre étendard que celui de la Sainte-Ligue, sur lequel devaient être représentées les armes des trois nations qui la composaient (2).

Le pape Pie V lui-même se chargea de faire confectionner cette enseigne, qu'il bénit avant de l'envoyer à Naples aux armées alliées. Le comte Gentile Saxatelo, muni d'un bref du pape, reçut la mission de la porter à Naples où il devait déléguer le cardinal Granvelle afin d'ajouter à la solennité de la cérémonie (3). Celle-ci eut lieu le 14 août 1571, à l'église de Sainte-Claire et fut l'occasion de grandes fêtes religieuses, pendant lesquelles le prince Don Juan reçut le bâton de commandement général dont le Pontife l'investissait. L'étendard, gardé par une escorte de chevaliers et de soldats, fut transporté au port et hissé sur la galère amirale au bruit des salves de coups de canon, d'arquebuse et de mousquet. Don Juan d'Autriche, généralissime des armées chrétiennes alliées, fit présent au comte Saxatelo d'une chaîne en or de la valeur de quatre cents écus et le chargea de transmettre au pape la réponse à son bref et le témoignage de sa reconnaissance pour la confiance dont il l'avait honoré. Il écrivit à Philippe II une lettre dans laquelle il lui rendait compte de tout et lui envoyait un croquis de l'étendard (1).

Les historiens espagnols contemporains, Herrera, Cabrera de Cordova, Vander Hammen, ainsi que les poètes Rufo, Padilla et quelques autres, sont tous d'accord que l'étendard était en damas bleu et portait au centre l'image de Jésus-Christ sur la croix; au-dessous les armes du pape ; à droite de ces armes celles de l'Espagne et à gauche celles de Venise, toutes trois unies par une chaîne d'où pendaient les armes de Don Juan d'Autriche, le tout rehaussé d'or.

Parmi les historiens des nations alliées, Gabutio écrit (2) :

« Quo quidem in vexillo Jesu-Christi affixi cruci imago mire auro et argento adumbrata erat : sub qua locata in medio Pontificis maximi, a dextera Philippi Regis, a læva Senatus Veneti, atque ex iis quibusdam annexa catenulis ipsius Joannis pendebant insignia. »

Pierre Contarini, vénitien (3) :

« Si inarborarono poi nelle loro galee gli confaloni et stendardi suoi, nella Reale di sua Maestà catolica

1. Barone Giuseppe Arenaprimo di Montechiaro, *La Sicilia nella battaglia di Lepanto*, Pise, 1886.

2. Paragraphe XVIII du Traité.

3. Cesareo Fernandez Duro, *Tradiciones infundadas*. Examen de las que se refieren al pendon morado de Castilla, las joyas de Isabel la Catolica, las naves de Cortés, el salto de Alvarado, la virgen de Lepanto, el estandarte de Don Juan de Austria otros, Madrid, 1888, in-8°.

1. Lettre de D. Juan d'Autriche au roi, datée de Naples le 19 août. *Loco cit.*

2. *Vita B. Pii Quinti Papæ.*

3. *Historie delle cose succese... contra Turchii*, Venise, 1645.

fu inalzato quello della santa Lega, sopra il quale erano le arme de gli tre confederati potentati e spiegata ogni altra sorte di bandiere, gagliardini, fiamole e insigne in essa Reale, como sopra tute le altre galee per ornamento e giubilo. »

Domenico Antonio Parrino, napolitain (1):

« Mando intanto il Pontefice a Don Giovani il bastone e stendardo generalizio, nel quale sopra l'arme de' collegati stava dipinta l'imagine del Crocifiso. »

Enfin Stirling Maxwell, qui a collectionné tous les renseignements sur la vie du fils de Charles-Quint, s'exprime ainsi en parlant de l'étendard de la Ligue (2): « Il était en damas bleu (blue damask), portait au centre un Crucifix richement décoré : au-dessous de l'effigie sacrée, enlacés par une chaîne, étaient l'écusson du Pape, d'argent à trois bandes de gueules, le lion ailé de la République de Saint-Marc et l'écusson à multiples quartiers du chef de la maison d'Autriche. Un peu plus bas pendaient les armes de Don Juan. »

Il est donc évident, d'après cette uniformité des descriptions, que l'étendard rouge portant l'effigie des apôtres conservé à la cathédrale de Gaète n'est point l'étendard en damas bleu aux armes des nations alliées, que le pape Pie V bénit. Le premier correspond exactement à la description de l'étendard de la Ligue de 1570, faite par Bonanni (3) et Gabutio (4), et c'est, à n'en pas douter, celui que reçut Marco Antonio Colonna :

« Ex damasceno serico rubro confectum, in quo erat Christi Domini de cruce pendentis imago depicta, atque hinc inde effigies SS. Apostolorum Petri et Pauli, his verbis scriptis : *In hoc signo vinces.* »

Il reste donc à savoir ce que sont devenues les enseignes de Lépante.

Les Vénitiens, on le sait, rompirent la Ligue en faisant la paix avec les Turcs en 1573 (5). Dès que la nouvelle de cette paix arriva à Naples, Don Juan fit enlever l'étendard bleu de sa galère royale et hisser à sa place le drapeau espagnol, dont l'apparition fut saluée par l'escadre d'une salve d'artillerie (1).

A partir de ce jour les enseignes bleues, véritable *palladium* des soldats de la chrétienté qu'elles avaient guidés à la victoire pendant l'action la plus grande de la lutte séculaire contre les musulmans, perdirent toute leur valeur et leur ancienne signification pour devenir de simples souvenirs historiques. Objets de l'affection la plus dévouée et du plus légitime orgueil pour le héros de cette bataille, elles durent être conservées avec les plus grands soins, ce qui paraît confirmé par le fait que ces enseignes furent envoyées au monastère de l'Escurial, où elles devaient prendre place à côté d'autres trophées de victoire, tels que fanaux, armes et drapeaux.

Lorsque Philippe II institua à la cathédrale de Tolède la fête de l'anniversaire, il mit, entr'autres clauses de l'institution:

« Que, le jour de la fête, on accrocherait aux murs de cette sainte église les drapeaux et les enseignes rapportés de cette victoire, lesquels seraient donnés à la cathédrale pour cet objet, et que lesdits drapeaux et enseignes seraient suspendus de la même façon que l'on suspend les bannières le jour de la fête du triomphe de la Croix, anniversaire de la victoire des Navas, et de celle d'Oran.»

Par quelle cause ignorée les drapeaux ne furent-ils point envoyés de suite à la cathédrale de Tolède ? Le livre capitulaire des procès-verbaux de ladite cathédrale dit simplement, au 1er août 1616, que le doyen et le chapitre décidèrent que le chanoine Tena, récemment nommé évêque de Tortosa, présenterait un mémoire à Philippe III, en

1. *Teatro eroico*, Napoli, 1692, t. I, p. 282.
2. *Don John of Austria*, London, 1883, t. I, p. 359.
3. *Numismatæ*, Romæ, 1699, t. I, p. 296.
4. *Pii V* lib. IV, cap. VI et VII.
5. C. F. Duro, *Tradiciones infundadas*.

1. Vander Hammer, *Historia de Don Juan de Austria*, Madrid, 1627.

transcrivant exactement la clause ci-devant mentionnée et demanderait à S. M. de donner lesdits drapeaux, afin d'en faire l'usage prévu par la clause de l'institution de Philippe II.

Au procès-verbal du 6 octobre de cette même année 1616, on peut lire que le doyen et le chapitre de la cathédrale ordonnèrent, dans l'après-midi de ce même jour, veille de la fête de la victoire de Lépante, que l'on pavoiserait la cathédrale des seize drapeaux et étendards que S. M. avait donné ordre de remettre et que le docteur Tena avait envoyés.

Le livre d'inventaires de la cathédrale contient aux feuillets 254 et suivants, la description détaillée de ces seize drapeaux, approuvée par le cardinal Lorenzana, le 27 avril 1793 ; elle commence ainsi :

« Une grande oriflamme en damas bleu, terminée en pointe arrondie, peinte de fleurs, de branchages et de nœuds ; portant au centre l'image d'un saint Crucifix ; au-dessous les armes du pape ; à droite celles de Venise ; à gauche celles de l'empereur et au-dessous celles de l'Espagne *(sic)*. Elle porte cinq gros glands frangés de soie bleue et or, qui pendent de gros cordons également en soie bleue. »

Les quatre autres drapeaux, qui, avec celui qui vient d'être décrit, formaient le jeu d'enseignes d'une galère de cette époque, sont décrits avec la même abondance de détails. Les autres drapeaux étaient des enseignes turques, prises à l'ennemi pendant la bataille.

Depuis cette époque, le 7 octobre de chaque année, anniversaire de la victoire de Lépante, la nef principale de la cathédrale est pavoisée avec tous ces drapeaux, exposés de cette façon au public [1].

La première gravure est le véritable étendard de la Sainte-Ligue. La partie extérieure est arrondie suivant la forme des écussons d'armes du XVIe siècle.

La galère royale, que possède le musée du Louvre, porte un étendard semblable. Les dimensions de celui qui se trouve à Tolède sont : longueur $7^{m},30$, largeur maxima 4,42 ; 3,27 à la partie extérieure.

Le Crucifix, de dimensions colossales, les armes des trois nations et celles de Don Juan, telles qu'elles viennent d'être décrites, sont des peintures à l'huile de grande correction dans le dessin et d'un haut goût artistique. Le fond est complètement rehaussé d'or, de telle sorte que l'on voit à peine la soie; le tout est remarquable par la conservation des inscriptions et des figures.

Les cordons et les franges en soie et or harmonisent l'ensemble : les glands n'ont pas moins de 30 centimètres et correspondent à la magnificence du présent du pape Pie V, destiné à conduire les armées chrétiennes à l'entreprise qui fit la pensée de toute sa vie.

L'autre gravure représente l'oriflamme, qui a $15^{m}26$ de longueur, $4^{m}70$ dans sa plus grande largeur, $0^{m}34$ à chaque extrémité ; il pèse 200 kilogrammes. Les ornements en or du fond, faits de rosaces et de petites croix alternées, ne sont pas d'un travail aussi riche ; en revanche, les bordures montrent bien la délicatesse de l'ouvrage par leur diminution graduelle, s'adaptant parfaitement à la forme triangulaire de l'enseigne.

Nous croyons que ce qui précède suffit pour donner une idée des trois autres flammes, qui furent certainement dessinées par la même main. Les dimensions en sont respectivement :

1.	Long.	$14^{m},80$.	Larg.	maxima	$4^{m},70$.	Larg.	minima	$0,^{m}34$
2.	»	4,70.	»	»	1,95.	»	»	0,69
3.	»	23,80.	»	»	1,05.	»	»	0,34

C. Fernandez Duro.

1. C'est là qu'a été exécuté le dessin des gravures qui accompagnent ce mémoire, par M. Raphaël Monléon, peintre de la marine Espagnole.

Miniatures de François Clouet au Trésor Impérial de Vienne.

Catherine de Médicis et Charles IX.

UNE étude de M. Henri Bouchot, parue, en 1887, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, résumait les renseignements connus sur l'œuvre de François Clouet, portraits et crayons. Selon le savant auteur, un portrait de François de Guise, dont l'original existe au Louvre, pourrait seul être considéré avec certitude, comme dû à la main du maître. Les autres, ceux de Henri II, de Charles IX, d'Élisabeth d'Autriche, si beaux qu'ils soient (Musée du Louvre) et de Marguerite de Valois (collection du duc d'Aumale), seraient d'une attribution moins certaine.

Les crayons qu'on peut lui attribuer sont ceux d'Éléonore d'Orléans-Longueville, de madame de Villeroy et de Marguerite de Navarre (collection Gaignières à la Bibliothèque Nationale) et le portrait du peintre par lui-même (Musée du Louvre) (1).

Peut-être convient-il d'enrichir l'œuvre de François Clouet de deux miniatures actuellement conservées au Trésor Impérial de Vienne.

Nous avons eu l'heureuse chance de trouver dans un registre des comptes de l'Épargne de 1572, registre dont l'importance paraît ignorée, un document qui doit, pensons-nous, être le seul décrivant, trop succinctement, il est vrai, un portrait peint par ce grand artiste.

1. *Le portrait peint en France au XVIe siècle*, t. XXXVI, pp. 105 à 124 ; 218 à 226 ; 464 à 477.

Avant d'en donner le texte, rappelons en quelques mots la vie de François Clouet.

M. de Laborde, le premier, a révélé l'existence de plusieurs Clouet (1) ; Jal a signalé après lui des documents sur leur biographie (2) et plusieurs chercheurs heureux ont fait connaître dans la suite le résultat de leurs travaux (3).

Suivant toutes les vraisemblances, François Clouet serait né vers 1516, à Tours, de Jean Clouet et de Jeanne Boucault sa femme. Ce Jean Clouet, que Jal rattache à un autre Clouet portant le même prénom, qui vivait en 1475 à Bruxelles, fut peintre et valet de chambre ordinaire du roi. Il mourut en 1541, et son fils François lui succéda dans ces offices. Six ans après, François était chargé de modeler et de peindre les effigies du roi défunt François I et de ses fils, le dauphin et le duc d'Orléans, morts précédemment en 1536 et 1545.

1. *La renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850-1855 ; t. I, pp. 1 à 37 et 79 à 150 ; t. II, pp. 365 à 395.

2. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* Paris 1867, article Clouet.

3. E. de Freville, *Renseignements nouveaux sur les trois Clouet. — Archives de l'art français*, t. III, 1853-1855, pp. 97 à 104. — Du même, *Sommaire des recherches sur les familles Clouet et Foulon*, même recueil et même tome, pp. 287 à 289.

A. Salmon, *Nouvelles notes sur les Clouet ;* même recueil et même tome, pp. 290 à 300.

E. de Freville, *Encore sur les familles Clouet et Foulon*, même recueil, t. IV, 1855-1856, pp. 44 à 48.

J. Guiffrey, *Jean Perreal et François Clouet, obsèques de Louis XII, de François I et de Henri II* (1515-1569). *Nouvelles archives de l'art français*, 2me série, t. I, 1879, pp. 11 à 32. — Le même, *François Clouet propriétaire d'une maison sise rue Sainte-Anne et autres peintres* (1571-1614), même recueil, 2e série, t. III, 1882, pp. 76 à 78.

Henry Jouin, *Jean II et François Clouet ; Revue de l'art français*, 2e année, 1885, pp. 19 et 20.

Oriflamme de la galère royale à la bataille de Lépante.

En 1552, il donnait quittance pour le paiement de la peinture, sur un coffre, des emblèmes royaux (croisants, chiffres, etc).

Il joignait à la charge de peintre du roi celle de commissaire au Châtelet de Paris et précéda Germain Pilon dans les fonctions de contrôleur-général des effigies.

François Clouet mourut le 22 septembre 1572, laissant deux filles naturelles, Diane et Lucrèce, auxquelles la sœur de l'artiste, Catherine Clouet, veuve d'Abel Foulon, disputa la succession de leur père ([1]).

En 1574, Jean de Court succéda à François Clouet dans son office de peintre du roi.

Clément Marot ([2]), Ronsard ([3]), Marc Claude de Buttel ([4]) et Jean Passerat ([5]) nous ont conservé dans leurs vers des témoignages de l'admiration des contemporains pour les œuvres du maître.

Il avait eu un frère du nom de Jean qui mourut avant 1541.

Voici le texte intégral de notre document :

« A Françoys Clouet, dict Janet, painctre dudict seigneur, Essaye Gondet, enlumineur ([6]) demeurant à Paris et Françoys du Jardin orfèvre dudict seigneur la somme de trois cens dix neuf livres douze solz tz, en XII^ains^, à eulx ordonnée par ledict seigneur ; asscavoir : audict Clouet, VI^xx^XV l. pour son payement d'ung pourtraict de la Royne qu'il a faict dans ung petit tableau d'or ; audict Erondelle, XII livres aussy pour son paiement d'avoir faict ung chiffre d'enlumineure de lettres du nom du Roy ou derrière dudict tableau et audict du Jardin VIII^xx^ XII l. XII s., pour l'or et façon d'ung sercle d'or faict en auvalle, dans laquelle a esté enchassé ledict pourtraict ; letout suivant les pris et marché qui en ont esté faictz par ledict Seigneur ; lequel pourtraict sa dicte Majesté a envoié à la Royne d'Espaigne et d'icelluy faict don et présent, et sans ce que de la valleur, pris et achapt des choses dessusdictes, du pois de l'or qui y est entré, ny de la dellivrance qui a esté faicte dudict pourtraict ès mains de ladicte dame Royne d'Hespaigne, cedict trésorier soit tenu faire apparoir. Pour cecy, par vertu desdicts septiesme roolle, lettres de vallidation et quictance des dessusdicts ; asscavoir : la première passées par devant Goguis et Roucart, le unziesme jour de may ; la seconde, par devant Herbin et Cothereau, le XIIme jour dudict mois de may ; la IIIme et dernière, par devant Gassion et Landry, le dict douziesme jour dudict mois de may oudict an MV^c^LXXII, tous notaires ou Chatelet de Paris, cy rendues ladicte somme de III^c^ XIX l. XII stz. »

(Bibliothèque Nationale. Ms. Clairambault, n° 233, p. 2992).

Ce document signale donc un médaillon ovale représentant d'un côté le portrait de la reine, peint par François Clouet et de l'autre, le chiffre du roi Charles IX *enluminé* par Erondelle. Un cercle d'or qui l'entourait avait été fait par l'orfèvre François Dujardin.

Ce bijou devait être envoyé à la reine d'Espagne ([1]).

Or il existe au Trésor Impérial de Vienne une petite boîte d'or en forme de médaillon contenant à l'intérieur deux miniatures sur parchemin peintes dans le goût de François Clouet, l'une représentant Charles IX et

1. J. Guiffrey, *Date du décès de François Clouet. Revue de l'art français*, 1re année 1884, p. 3. — *Le testament et les enfants de François Clouet, peintre des rois François I, Henri II et Charles IX.* Même *Revue*, pp. 113 à 118 et 131 à 136.

2. *Épistre du Roy, sur la traduction des psaumes de David.* 154. Édition Lenglet Dufresnoy, La Haye 1731, t. III, p. 224.

3. Édition Prosper Blanchemain, t. I, pp. 102 et 132 ; t. II, pp. 351-352.

4. *Œuvres poétiques.* — Sonnets 25 et 31, cités par les *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, t. II, 1880-81, pp. 307 et 308.

5. Édition de 1606, réimpression A. Lemaire, 1880, t. II, p. 136.

6. Ce nom d'Essaye (Isaïe) Gondet n'est pas cité dans le corps du document et paraît avoir été remplacé par celui d'Erondelle. D'où vient ce changement ? Est-ce une mauvaise forme du mot Erondelle ?

1. Anne-Marie d'Autriche. A cette époque on avait l'habitude d'envoyer comme cadeau de prix aux princes et princesses étrangers des bijoux peints. En 1571, Catherine de Médicis fit une commande analogue à François Dujardin. Voir *Commande de bijoux faite par la reine Catherine de Médicis à Dujardin, orfèvre du roi Charles IX*, pièce communiquée par M. le comte de Vielcastel. — *Archives de l'art français*, t. III, 1853-1855, pp. 39 à 46.

l'autre Catherine de Médicis ; à l'extérieur se voient, émaillés sur or, d'un côté, le chiffre du roi, deux C enlacés surmontés d'une couronne royale fermée et entourés d'une couronne de fleurs et de fruits ; de l'autre, la devise royale, deux colonnes avec la Piété et la Justice [1].

Voici la description que Leitner nous donne de ce bijou en accompagnant son texte d'une excellente gravure :

« Porträt Medaillon. — Dasselbe enthält auf einer Seite das Porträt Königs Carl IX von Frankreich, auf der Rückseite, das der Mutter der Königs, Katharina von Medici, in Miniatur-Malerei auf Pergament. Die Deckel des Porträt-Medaillons zieren auf der Vorderseite die gekrönte Namenschiffre des Königs, umrahmt von einem erhaben geschnittenen Kranze emaillirter Früchte und Blumen ; auf der Rückseite, ebenfalls erhaben gearbeitet und emaillirt, die symbolischen Gestalten der Frömmigkeit und der Gerechtigkeit, welche die auf der Saülen der Pietas und der Justitia ruhende Krone Frankreichs bekränzen [1]. »

Le médaillon représentant Catherine de Médicis, accompagné du chiffre émaillé du

roi est-il celui dont parle notre document ?

Le portrait de la *Royne* qui devait être peint sur le côté opposé au chiffre du roi, était-il celui de la reine Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, ou celui de la reine-mère, Catherine de Médicis ?

Tout concourt en faveur de cette dernière hypothèse.

En effet, on sait qu'à cette époque, toutes les affaires avec l'étranger étaient menées par Catherine de Médicis ; la mollesse de Charles IX laissant à sa mère le fardeau du gouvernement. Élisabeth d'Autriche n'avait ni l'autorité, ni l'ambition de la mère du roi. Elle n'était reine de France que depuis 1570 ; écartée systématiquement de la politique par la reine-mère, elle ne cher-

1. C'est à l'extrême bienveillance de Son Excellence Monsieur le comte de Trautmansdorff, Grand-Chambellan de S. M. I. et R. l'Empereur d'Autriche et à l'amabilité de M. le Docteur Kenner, conservateur du Musée Impérial des antiques de Vienne, que je dois de pouvoir donner aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, les photographies du bijou qui fait l'objet de cet article : je leur en adresse ici mes respectueux remerciements.

1. Quirin Leitner, *Die hervorragendensten Kunstwerke des Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses.* Wien 1870-1873, pl. 9, p. 8.

chait pas du reste à sortir de cet isolement et vivait dans la plus profonde retraite.

Catherine de Médicis était en quelque sorte la véritable reine de France. Il est donc naturel que Charles IX, envoyant un cadeau de prix à la reine d'Espagne, ait fait représenter avec son chiffre, la figure de celle qui dirigeait la fortune de la France.

Le portrait en miniature de Vienne est tout-à-fait dans la manière si personnelle de François Clouet. De plus nous trouvons, accompagnant cette miniature, le chiffre du roi, dont l'enluminure ou plutôt l'émaillure avait été confiée, d'après notre document, à Erondelle.

De quel Erondelle s'agit-il ici ? Est-ce ce *Larondelle* qui fut pendu à Paris le 11 juillet 1584 pour falsification de sceaux (1) ? Quant à François Dujardin, cité aussi dans notre document, nous le voyons mentionné dans les *Comptes des bâtiments du roi* en 1538 (2). Il était maître orfèvre en 1564 (3). Un maître orfèvre du même nom vivait à Paris en 1614 (1). En 1621 on le trouve qualifié d'orfèvre et de joaillier (2).

Si, comme nous croyons l'avoir établi, la Catherine de Médicis du médaillon de Vienne est bien de François Clouet, il faut aussi donner à cet artiste l'autre miniature de ce médaillon, représentant Charles IX. Les deux portraits sont évidemment de la même main ; il est d'ailleurs naturel que, destinés à orner une même boîte, ils aient été commandés au même peintre.

Comment ces portraits se trouvent-ils à Vienne ? On comprend, sans trop de peine, qu'ils aient fait le voyage d'Espagne en Autriche, si l'on songe aux incessantes relations qui unissaient les deux branches de la maison de Habsbourg.

Il semble donc qu'il faille ajouter à l'œuvre connue de François Clouet deux médaillons peints qui ne le cèdent en rien à ses autres portraits par la finesse et l'habileté de l'exécution.

F. Mazerolle.

1. Pierre de Lestoile, *Mémoires-Journaux* (1574-1611). Paris, 1875-1883, t. II, pp. 161 et 162.

2. L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi* (1528-1571), publiés (1877-1880) par la *Société de l'histoire de l'art français*, t. II, p. 249.

3. *Archives nationales*, Z^{1b} 39 (12 et 19 août 1564).

1. Bibliothèque Nationale. Ms Clairambault, *Compte de l'argenterie de 1614*, n° 803, p. 624.

2. B. Fillon, *Quittances d'artistes et d'artisans. Nouvelles archives de l'art français.* 2e série, t. I, 1879, pp. 223 à 226.

Un Missel de Marmoutiers du XIe siècle.

Deuxième et dernier article. (Voy. p. 201, 2me livraison, 1889.)

III.

Epoque de la rédaction du Missel.

En histoire, aussi bien que dans les sciences positives, l'analyse est un procédé d'une logique rigoureuse et d'une incontestable utilité. Nous l'emploierons pour déterminer, avec autant de précision qu'il nous sera possible, l'époque de la rédaction du Missel. La méthode d'élimination nous permettra de circonscrire tout d'abord la période où il convient de le placer, et d'arriver ainsi, comme par une série de cercles concentriques, au cœur même de la question.

Le manuscrit est antérieur au XIIIe siècle et postérieur au IXe siècle : telle est la double proposition que nous voulons établir.

Il est facile de se convaincre que notre Missel a été écrit antérieurement au XIIIe siècle. Le lecteur n'a pas oublié ce que nous avons dit de l'écriture. Ce n'est plus l'onciale ou la demi-onciale, mais ce n'est pas davantage ce caractère qui est brisé à la partie supérieure et inférieure, et que l'on a appelé *gothique*. En aucun endroit des offices ne se montre cette écriture, j'allais dire ogivale, qui caractérise le siècle de saint Louis. Cette raison, puisée en quelque sorte dans le style, est manifestement confirmée par l'examen du texte lui-même, en particulier par l'étude des fêtes et des cérémonies.

En vain chercherait-on, dans notre Missel, les solennités instituées après le XIIe siècle. Nous marchons ici sur un terrain d'une solidité à toute épreuve : n'avons-nous pas la bonne fortune de posséder le témoin le plus autorisé, dans la personne du Liturgiste Durand, ce chercheur consciencieux qui a recueilli, dans son *Rationale divinorum officiorum*, tout ce qu'on a écrit sur les rites catholiques jusqu'à l'époque où il vivait ? On n'y trouve point les fêtes de saint Dominique et de saint François d'Assise, non plus que la solennité du Saint-Sacrement instituée, en 1246, par le pape Urbain IV. Au reste, si quelque doute pouvait demeurer encore à cet égard, il s'évanouirait absolument en face des notes relatives à des fondations obituaires et à des concordats paroissiaux, dont nous avons parlé précédemment. L'une d'entre elles montre une écriture qui est manifestement celle du XIIe siècle.

Nous avons circonscrit, par un côté, le champ du débat ; nous achèverons de le limiter, de l'autre côté, en établissant comme une deuxième ligne de circonvallation. Elle consiste à mettre la rédaction du Missel après le IXe siècle.

Les calligraphes ont rompu en visière à l'écriture carlovingienne mise en honneur par Charlemagne et continuée, malgré des déformations, durant le cours de son siècle. Au lieu de l'onciale ou de la demi-onciale, on se trouve, avons-nous dit, en présence de la minuscule avec le développement complet et la forme caractéristique qu'elle gardera plus tard. En outre le calendrier, qui fait corps avec le Missel et appartient à la même époque, renferme des fêtes postérieures au IXe siècle, comme celles de la Nativité de la Vierge et de saint Maïeul [1].

1. D. Guéranger, *Instit. liturg.*, t. I, p. 347.

Miniature du Missel de Marmoutiers.

Les continuateurs de Ducange, à l'érudition desquels il ne nous coûte nullement de rendre hommage, s'inscrivent, il est vrai, à l'encontre de notre opinion et font remonter le manuscrit au commencement du VIIe siècle (1). Mais leur autorité, dans l'espèce, perd bien vite de son importance, si l'on songe qu'ils s'appuient sur le témoignage de Dom Martène, sans l'avoir suffisamment entendu.

Ils le placent « anni circiter 600 ». Le docte bénédictin, au contraire, avait écrit « *ab* annis circiter sexcentis exarato (2) », c'est-à-dire : rédigé il y a environ 600 ans, ou âgé d'environ 600 ans. La relation entre les deux indications apparaît évidente, surtout si l'on veut bien remarquer que les copistes citent D. Martène ; mais ce qui ne l'est pas moins, c'est l'erreur dans l'interprétation. On a déplacé le point de départ *(ab)*, et de là découle toute la méprise.

Le terrain ainsi déblayé, il nous reste à asseoir l'opinion que nous croyons plus conforme à la réalité et que nous formulons en ces termes : le Missel appartient au XIe siècle.

Le manuscrit porte manifestement sa date avec lui dans l'écriture et la notation. Sa minuscule, d'une correction parfaite, ne garde plus trace de l'hésitation et de la disproportion des âges précédents. Les abréviations n'y ont pas encore conquis l'empire vaste et capricieux qu'elles auront dans la suite. La fin du Xe siècle n'offre pas ce type achevé qui a donné naissance aux caractères d'imprimerie et à l'élégante écriture appelée *Ronde :* le XIe siècle seul l'a réalisé à ce degré. Cette minuscule, avec ses grandes et petites lettres si caractéristiques, se montre, sous les mêmes traits dans le Sulpice-Sévère et dans le Missel de Marmoutiers, à la bibliothèque de Tours (1). Quant au système de notation, c'est celui qui était suivi avant le procédé inventé par le bénédictin Guy d'Arezzo. Le manuscrit remonte donc à une époque antérieure à la diffusion de la nouvelle méthode. Or on sait qu'elle s'opéra dans la seconde moitié du XIe siècle.

A cette première raison vient s'ajouter la considération tirée des solennités et des rites qu'on rencontre ou non dans le Missel, car ici la preuve négative n'a pas moins de valeur que l'argument positif. Ainsi non seulement la fête du Saint-Sacrement fait défaut ; mais on ne trouve pas davantage la *Commémoration des Défunts*, qui suit immédiatement la Toussaint. Or cette fête commença à être solennisée avant le XIIe siècle.

Si le calendrier ne renferme pas les saints dont la canonisation remonte seulement au XIIe siècle, par contre, il contient les saints du XIe siècle, au moins ceux de la première partie, aussi bien que les solennités des âges qui ont précédé. Citons seulement saint Maïeul, abbé de Cluny et de Marmoutiers, qui mourut en 994 et dont le culte prit naissance au siècle suivant (2) : sa fête est inscrite dans le calendrier de notre Missel au 28 de mai (3). Signalons encore la communion donnée aux enfants, le Samedi-Saint, immédiatement après leur baptême : usage qui cessa au XIIe siècle (4). Enfin, — et nous avons déjà fait valoir cette considération à propos de la provenance, — les notes, surajoutées soit au calendrier soit dans le cours du Missel, ne militent pas moins en faveur de cette date. Les noms que mentionnent

1. *Glossarium* v. *Farsia.*
2. *De antiq. Eccles. ritib.*, L. I, c. 3, art. 2.

1. Ms. N° 196. 1019.
2. *Acta sanctorum*, XV, p. 653, 654, 667 et seq. — D. Martène, *Hist. de Marmoutiers*, édit. de Mgr Chevalier, t. I.
3. Ms. f° 2.
4. Hugues de Saint-Victor, mort en 1140, *De sacram.* I, c. 20. — Cardinal Bona, *De liturgia*, t. I, c. XIX.

ces remarques soit bénéficiaires soit obituaires, sont ceux de personnages dont l'existence est attestée, au XIe siècle, dans le sud et l'ouest de la Touraine (1).

Ce qui nous confirme pleinement dans notre opinion, c'est qu'elle est partagée par les maîtres de la critique paléographique. D. Martène, dont on sait la haute compétence, a écrit, on s'en souvient, que le Missel remontait « à environ 600 ans ». Or, l'ouvrage dans lequel il a consigné cette appréciation a été mis au jour en 1700 (2), ce qui nous reporte exactement au XIe siècle. C'est également l'avis des doctes chanoines qui, au début du XVIIIe siècle, ont dressé le catalogue de la bibliothèque de Saint-Gatien. « Annorum 600 », écrivent-ils à leur tour dans un volume qui porte la date 1706 (3). Enfin, au cours de l'exposition rétrospective de Tours, nous avons eu l'occasion de montrer le manuscrit à M. Léon Gautier, le savant professeur de l'École des Chartes : il n'a pas hésité à le ranger à la même époque.

S'il nous était permis de préciser davantage, nous dirions que le Missel est de la première moitié du XIe siècle. Cette conviction repose sur deux raisons que nous avons déjà données : à savoir l'absence de la solennité des défunts et le système de notation. La commémoration des morts a été en effet instituée dans la seconde moitié du XIe siècle. Trop de liens unissaient Marmoutiers à Cluny, où cette fête a pris naissance, pour que le couvent tourangeau ne l'eût pas inscrite dans son calendrier. Quant au système de notation, sur lequel il importe d'insister, il n'emprunte aucun des signes inventés ou vulgarisés par le bénédictin Guy d'Arezzo, mort en 1050. A cet égard, il faut se souvenir que l'innovation féconde des lignes, barres et clefs, fut adoptée à Rome, dès Benoît VIII (1012-1024), ou tout au moins sous son successeur, Jean XX, et qu'elle ne tarda pas à se répandre en France, en particulier dans les écoles considérables, comme celle de Marmoutiers. D'autre part, un examen attentif du calendrier montre que la *Nativité de la Vierge*, au 8 septembre, a été insérée postérieurement à la rédaction des autres fêtes. Bien que l'écriture présente le même caractère et que l'intervalle soit probablement peu étendu, cependant les lettres sont un peu plus allongées et d'un scribe différent. Or, cette fête, introduite en France sous son règne, a été rendue obligatoire par le roi de France, Robert le Pieux, dont on sait le zèle pour les cérémonies et les hymnes de l'Église (1). Il gouverna la France de 996 à 1031. C'est donc dans ce premier tiers qu'on peut, ce nous semble, placer la scription du Missel (2).

Avant de clore ces observations, nous voulons répondre à deux objections qui pourraient être élevées contre notre opinion.

Parmi les oraisons du Vendredi-Saint, il en est une « pour l'empereur très chrétien, afin que Dieu lui soumette toutes les nations barbares ». Quel peut bien être cet empereur, sinon Charlemagne ou son fils Louis ? Ce qui nous reporte au commencement du IXe siècle.

Il suffit de lire l'oraison qui suit, pour se convaincre qu'il ne s'agit pas ici du souverain de la France, mais du chef du « Saint-Empire Romain » *ad romanum imperium* (3). Cet empire, uni à l'Église par des événements et des devoirs spéciaux, existait au XIe siècle et a duré, en apparence du moins, jusqu'à l'aurore des temps modernes.

1. D. Housseau, *passim*.
2. *De antiq. Eccles. ritib.*, L. I, c. 3, a. 2.
3. Biblioth. sanct. et metrop. Eccles. Turon, p. 9.

1. D. Guéranger, *Institut. liturg.*, t. I, p. 299, 300, 201.
2. Mabillon, *Annales O. S. B.*, t. IV, p. 324, 629.
3. Ms. f° 186 v°.

Chalmel, l'auteur de l'*Histoire de Touraine*, a connu le manuscrit et a prétendu le dater, ainsi que l'atteste une note écrite sur la garde. Il entend le placer au Xe siècle par la raison que l'écriture est *incontestablement* celle de la planche 12 (page 367) de la Diplomatique de Mabillon, et en outre, parce que « par le mois de mars, on voit que Pâques, l'année que ce Missel a été écrit, tombait le VII des kalendes d'avril, répondant au 26 mars : la lettre dominicale A, indiction VIII, nous donne juste l'année 965 ». Cette indication a conduit le relieur à graver au dos : « écrit en 965 ». Pour prévenir une objection qu'il pressentait, l'auteur poursuit : « On a ajouté après coup quelques notes, relatives à la célébration de quelques nouvelles fêtes, mais cette écriture est de la fin du XIIIe siècle ».

La similitude de caractère ne tire pas à conséquence par ce motif que l'écriture de la fin du Xe siècle et celle du commencement du XIe se ressemblent fort. La minuscule y présente une forme presque identique. L'argument tiré de la date de Pâques n'est pas plus concluant. Les anciens calendriers se chargent de démontrer que la fête de la Résurrection, conformément à la tradition catholique, était placée au lendemain ou au surlendemain de l'Annonciation, c'est-à-dire au 26 ou 27 mars [1]. Quant aux fêtes ajoutées postérieurement, à la différence des notes obituaires, elles sont antérieures au XIIIe siècle, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire plus haut.

1. D. Martène, *Veter. script. amplis. collect.*, t. VI, p. 738 et suiv.

IV.

Épître farcie de saint Étienne, martyr.

Le moyen âge, sous l'influence des idées naïves, des traditions particulières et du besoin d'ajouter des rites propres aux coutumes générales, ne se fit pas faute d'insérer des pièces, soit en latin, soit en langue vulgaire, dans les Lectionnaires et les Graduels. Tropes, séquences, proses et épîtres farcies donnèrent à l'office un air de famille et comme une saveur locale.

L'origine du mot «farcie» doit sans doute être recherchée dans le grec φαρσος et le latin *farsa*, que les anciens appliquaient à une composition mélangée de différents éléments, « variis rebus refartum seu farcitum». C'est une sorte de paraphrase sur les passages de l'Écriture Sainte, lus, chantés, dialogués ou figurés dans l'église. Appliquée à l'Épître de la Messe, cette pièce paraphrasée prit naturellement le nom d'*Épître farcie*.

L'usage de réciter ou de dialoguer des compositions liturgiques s'établit de bonne heure dans les solennités religieuses, surtout aux fêtes des patrons. Le peuple aimait ces morceaux où la langue vulgaire rompait la monotonie du latin. Au XIIe siècle, Eudes, évêque de Paris, régla que l'Épître *cum farcia*, serait chantée par deux sous-diacres ou clercs en chape de soie [1]. Ordinairement ces pièces étaient mises à la fin des livres liturgiques, comme dans le Graduel et le Tropaire de Saint-Paul de Londres. Les réformes successives purent bien diminuer le nombre des épîtres farcies : elles ne parvinrent pas à les supprimer dans la vie religieuse de nos ancêtres. Au XVIIIe siècle,

1. D. Martène, *De Antiqua Ecclesiæ disciplina*, p. 99. — *Histoire littéraire de la France*, t. XIII, p. 108.

on les chantait encore dans quelques-unes de nos églises, comme à Saint-Julien de Brives et à Dijon, en 1726.

Parmi les épîtres farcies, celles qui racontent le martyre ou la *Passion* de saint Étienne, avaient le privilège de plaire davantage aux fidèles. Dans la cathédrale d'Aix, on disait encore, en 1733, *Leis plants de san Estève* (1). A Tours, où saint Martin implanta, dès l'origine, la dévotion au *protomart*, comme parlait le peuple, les louanges de saint Étienne faisaient joyeusement résonner les voûtes de nos basiliques, chaque fois que le cycle ecclésiastique ramenait la fête ardemment désirée (2).

On ne sera donc pas surpris de rencontrer dans un Missel, à l'usage de la collégiale martinienne, une prose latine formée de 20 strophes, et dans notre Missel de Marmoutiers, l'Épître farcie qui nous occupe (3).

Des diverses Épîtres farcies en l'honneur de saint Étienne, six en vieux français sont parvenues jusqu'à nous. L'une a dix-sept strophes, monorimes, de chacune quatre à huit vers octosyllabiques (4). Une autre a 134 vers octosyllabiques, rimant deux à deux (1). On possède encore une rédaction en couplets monorimes, formés de vers octosyllabiques, en nombre variable (2) ; et une autre en couplets monorimes inégaux (3). Un manuscrit d'Upsal contient une pièce en vers octosyllabiques accouplés (4). Enfin une place de distinction appartient à l'Épître du Missel qui fait l'objet de ce travail.

Notre Épître est au folio 208 sur lequel elle a été écrite postérieurement à la rédaction du Missel. Les caractères sont du XIIe siècle. Elle se compose de 12 strophes de chacune cinq vers, à l'exception de la septième dans laquelle le copiste a oublié le dernier vers. Le rythme employé est celui du vers héroïque que l'on rencontre dans l'épopée nationale, ou chanson de Roland; il est de dix pieds. Il y a une césure, masculine ou féminine après la quatrième syllabe accentuée. La finale de chaque strophe a la même assonance, c'est-à-dire que chacun des cinq vers finit par une syllabe qui n'est pas encore notre rime moderne, mais qui la prépare : l'assonance porte sur la dernière voyelle accentuée. Les premiers mots du récit des *Actes des Apôtres*, qui fait l'objet de la paraphrase, sont insérés dans le texte, en tête de chaque couplet.

Le copiste était loin d'être passé maître dans son métier. Çà et là, on se heurte à des fautes évidentes. Quand il n'intervertit pas l'ordre des vers, il se trompe sur l'orthographe ou bien oublie des lettres qui ont été ajoutées au-dessus de la ligne (5). Il ne suit pas la division des vers ou même des strophes ; mais écrit à pleines lignes.

La langue est celle des XIe et XIIe siècles, d'ailleurs quelque peu torturée pour les

1. Ducange, *Glossarium* contin. — Crescembeni, *Istoria della volgar poesia*, Lib. V, cap. 3. — Du Méril, *Mélanges archéol. et littér.*, p. 269-274.

2. Grégoire de Tours, *Hist. Franc.* X. — *Rituale consuet. S. Martini.*

3. Voici trois strophes de cette prose qu'il est à propos de comparer avec les autres du même genre et avec notre Épître farcie :

.....
Fremunt ergo tanquam feræ,
Quia victi defecere
Lucis adversarii.
.....
En a dextris Dei stantem,
JESUM pro te dimicantem,
Stephane, considera.
.....
Se commendat Salvatori,
Pro quo dulce ducit mori
Sub ipsis lapidibus.

4. *Bulletin histor. et philolog.*, 1887, n° 3-4, P. Meyer. — Amiens, *Ms. de Saint-Remi.* — Arras, *Bibl. munic.*, n° 307. — Paris, *Bibl. nat.*, f. 375, fol. 333.

1. Limoges, *Graduel de Saint-Junien.* — Orléans, *Bibl. munic.*, n° 99.

2. *Revue des langues romanes*, II, 313 et suiv.

3. *Bibl. nat.*, lat. 4641, B.

4. A. Geijer, *Sprakvetenskapliga Sällskapets*, 1885.

5. Lignes 10, 13, 20, 25, 28.

besoins du rythme. Ajoutons, avec un maître des plus compétents, M. Gaston Paris, que cette pièce offre le mélange de deux dialectes bien différents. On y reconnaît, d'une part, l'élément bourguignon et normand, et d'autre part, l'influence des provinces angevines et poitevines. Cette réunion, au dire de l'éminent philologue, « indique évidemment une province où ils se rencontraient; cette province doit être la Touraine (1). »

Cette remarque acquiert un nouveau caractère d'évidence, si l'on prend la peine de comparer le style de l'Épître avec les chartes tourangelles des XIIe et XIIIe siècles, renfermées dans nos archives départementales et publiées par notre savant archiviste, M. Ch. de Grandmaison (2).

Nous n'avons pas la bonne fortune d'être le premier à éditer l'Épître farcie de notre Missel.

D. Martène, pour lequel les bibliothèques de Touraine n'avaient pas de secret, connut cette Épître. Il en publia les premiers vers dans son beau travail sur la Liturgie ancienne (3). Quelques mots ont été imparfaitement lus. Le nombre des incorrections s'est accru sous la plume des continuateurs de Ducange, qui ont défiguré plusieurs termes et donné à d'autres une orthographe absolument dénuée de sens (4). L'abbé Lebeuf publia les treize premiers vers. Il rétablit le texte sur plus d'un point, sans toutefois arriver à l'orthodoxie parfaite (5). Peu s'en faut que cette correction n'ait été atteinte par M. du Méril (6). M. Gaston Paris, l'éminent professeur du collège de France, sur une copie de M. Paul Viollet, le membre distingué de l'Institut, publia le premier notre Épître farcie en son entier (1). Quelques termes sont douteux. Enfin, plus près de nous, M. Fœrster l'a donnée avec des réflexions philologiques et littéraires (2). A notre tour, nous la publions, avec un fac-simile, rigoureusement exact, parce qu'elle fait partie du Missel que nous étudions et parce qu'il est à propos, soit de corriger les erreurs commises jusqu'ici, soit de l'accompagner de notes explicatives.

1. *Épître farcie*, p. 316.
2. *Bulletin de la société arch. de Touraine.*
3. *De antiq. Eccles. ritib.*, I, c. 3, a. 2.
4. *Glossarium*, Parisiis, 1733, voc. *Farsia.*
5. *Mémoires de l'acad. des Inscript.*, t. XVII.
6. *Mélanges archéol. et littér.*, p. 272.

Leccio Actuum Apostolorum.

Por amor De vos pri (3), saignos (4) barun (5)
Seet vos tuit, escotet (6) la lecun (7)
De saint Estevre (8) lo glorius barun (9)
Qui (10) a ce jor (11) recut sa pasiun (12)
Escostet la par (13) benne (14) entenciun (15).

1. *Jahrbuch für romanische*, IV, 311.
2. *Revue des lang. romanes*, t. XVI, n° 7-8.
3. *Pur Deu vos pri*, Roland, v. 1177.
4. *Saignor, saingnor*, (D. C. sous sella, 2 an. 1296.)
5. *Baron*, peut-être du celtique *bar*, héros. — Ici : noble seigneur.
6. *Escote* G. Guiart, 286. Il y a suppression de l'*s* final ; de même dans *seet.* I. 2 ; *cuntrat*, II, 4 ; *tot.* II, 4 ; *dent.* VI, 2, *piet.* IX, 1, *avet.* XII, 3.
7. *Lecun*, partie de l'office formée de morceaux de l'Ancien et du Nouveau Testament, Saxons XXV. *Lectiun*, Vie de S. Thomas.
8. De ce mot vient le nom d'*estevenante*, donné à une monnaie que les archevêques de Besançon avaient le droit de frapper et qui portait l'image du bras de saint Étienne.
9. La plupart des Épîtres ont ce terme.
10. M. M. G. Paris et Fœrster proposent de transposer ainsi le 4e vers.
11. *Jor*, Rol. 3100. — Couci I. d'où *ja jor*, jamais, *à tous jor*, à toujours.
12. *Passion* ou *passiun :* souffrance des martyrs. Thom. de Cant. 159.
13. *Par* avec, *par amor*, Rol. V, 1447. — Stengel écrit *pur.*
14. *Buene*, bona : le trait sur le second e pour *n* est de trop.
15. *Entention.* Joinville. s. 249.

Autres leçons.

Entendés tot a cest sermon
Et clerc et lai tot environ
Conter volons la passion
De saint Estevene le baron.

(Bibl. Nation. fr. 375.)

Ly apostre ceste leçon
Firent par bone entention
De seint Esteinvre le baron.

(E.du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 410.)

In diebus illis Stephanus (1).

Saint Estevres fut plains de grant bonté,
Enma (2) tot (3) cels qui creinent (4) en De
Feseit miracles o (5) non (6) de Deu mende (7)
As (8) cuntrat e au ces (9) a tot dona santé (10)
Por ce haierent (11) au tens li jué (12).

1. On lit dans une autre épître farcie déjà publiée. (Jubinal, *Mystères inédits*, t. I, p. 9-24.— Durand, *Rational*, t. III, append.)

Saint Estevene dont je vous cant,
Plains de grasse, et de vertu grant,
Faisait el pule mescreant
Grans miracles, Dieu prêchant
Et crestienté essauçant.

Autres leçons.

Saint Estienne plain de bonté
Et de la grâce damedé
Unques ne maintint fausseté.

(*Bibl. nat. lat.* 4641, B.)

Saint Esteinvre pleins de bonté
Et de la grâce Damnedeu
Unc n'entend'c a fausseté.

(E. du Méril, *Origines latines du théâtre*, p. 410.)

Seinz Estienes sot molt et pot
Qui force et grâce de Dieu ot
El puesple fu de Dieu tant dignes
Fesoit miracles et granz signes

(Ms. de Saint-Junien, *Bulletin hist. et philol.*, 1887, p. 345.)

2. *Enmer*, Rou, p. 315. de amavit, *a* atone, on a fait *einma*, *enma*, *aima*.

3. *Tot*, Sermon de S. Bernard ; Ducange, *Emmentot*.

4. *Cremir*, indicat. pres. *creings*, je crains, Tabl. ms. de Saint-Germain, f. 57, *craiment*. 3 p. pl. G. Guiart, ms. fol. 31.

Doit-on lire *crement* de tremunt, ou *creident*, avec G. Paris ? Le texte repousse le présent. Il est préférable de lire, avec Fœrster, *creeient*, credebant.

5. *O* : contraction pour *à le*, Rou, p. 109.

6. *Non*, nom ; cas régime, men. de Reims, s. 2.

7. *Mandé*, demandé, invoqué. Rol. v. 3729. — Men. de Reims § 40, G. Paris accepte ce sens. Fœrster croit qu'il « serait difficile de justifier cette signification du verbe *mander* » et propose « le mot bien connu *damnedé*. »

8. *As*, *l* tombé, *als*, (ad illos). V. aussi IX, 1. Ce vers a deux syllabes de trop. Fœrster propose de lire : *cuntrat e ces a tot dona santé*.

9. *Ces*, ceus, cœcos, (Fœrster).

10. Ducange, *lanté*.

11. Hairient, Froissart, II, 123, 172.

12. *Juis*. Rose v. 19365. — Ducange lit *liive* qui n'a pas de sens ; second hémistiche mauvais. Fœrster propose *an bref tans*.

Surrexerunt.

Encontre lui s'esdrecerent trestui (1)
Distrent (2) ensemble mauveis (3) mes (4) de (est) cetui.
« Il a deable (5) qui parole (6) en lui ;
Jotun (7) ensenble por deputer o lui.
Et si arrun (8) le science de lui. »

Et non poterant.

Au deputer furunt (9) cil de libie,
E cil de sire, e cil dalesandrie (10),
Et de la terre qu'est en me (11) celicie,
Tuit li juef (12) li plus save (13) d'asye ;
S'il (14) le concluent (15), ja li toldrunt (16) la vie.

1. En Touraine, à la campagne, on dit encore « trestous » pour tous absolument.

2. *Disdent*, Joinville, p. 11.

3. *Ai* est écrit tantôt *ae*, *faet*, X, 5 ; tantôt *ei*, *mauveis*, III, 2 ; tantôt *e*, *sen*. XII, 1.

4. *Mes* : messager, de *missus*. Roland v. 319. — Villehard. § 98. Établiss. de St-Louis, Liv. I, ch. 126. — Cuvelier. Les Loh., ms. Montp. f. 80. — R. de Cambrai, 162.

Mos de G. Paris ne présente pas de sens satisfaisant. Est-il bien nécessaire de changer *de* en *est* avec Fœrster ?

5. *Deablie*. La Rose, v. 7068. — Lancelot du Lac, t. III, f. 16.

6. *Paroles*. Rol. v. 141, 1206.

7. *Jotun* pour Jostons, s'assembler, selon Fœrster, *joster*, *Romancer.*, p. 47. On trouve encore juster, jouster, jouxter, joutter. *S* final tombe ordinairement devant le *t*, ainsi *cetui* III, 2, pritrent, VIII, 3, apôtres, IX, 4, notre, XI, 12, amité, XI, 3 : bien que l'on trouve aussi mester, V, 2 ; amisté, XI, 5, mistrent, IX, 2.

8. De ce sens primitif, nouer, lier, est venu le mot arrhe avec l'idée d'obligation. — Fœrster dit « arrun » pour avrun.

9. *Députer*, mettre au nombre de : *Jardin de santé* I, 327. Députation pour dispute. Lanc. du Lac, t. III, f. 22. — *Estre* au parfait Fu, Fud, Fui, Fuissant, Fuist, Fumes, Fusent.

10. Dans une autre Épître, on lit :

Cil de Celice et d'Alixandre
Voloient leur antoche espandre;
Cil d'aise et cil de cirene
Desputoient a seint Estienne.

(Ms. de Saint-Junien, L. Guibert, *Bull. hist. et phil.* p. 345, 1887.)

11. *Enmi* Villehard. p. 43. On trouve encore ammi, enmei, en mei, enmet *(in medium.)*

12. A rapprocher de *Jue* II, 5 ; VI, 5.

13. *Save*, savants de savoir.

14. *Si* : au sens de ainsi, ou encore particule explétive qui ajoute de la force à l'affirmation. (Rol. v. 21, 3716.)

15. Se conclure. J. Le Fèvre, histoire de Charles VI, p. 14.

16. *Tollir* de tollere. Froissart, liv. I, p. 170. — Arest. Amor, p. 76.

Audientes (1).

Mes au barun ne porrunt ent contrester (2)
Ne (3) decciencie ne de clergil (4) mester (5),
Il fut bons clers (6), bien se sot (7) deraisner (8)
Unques vers lui ne porent mot soner (9)
Entre os (10) porpensent (11) con le porrunt danner (12).

Commoverunt (13).

Molt est ire (14) li jué, li felun (15).
Croisent les dent encontre lo barun,
Con (16) fait li chiens encontre lo larun ;
Molt volentiers (17) dannassent le barun,
Se il en lui trovassent l'achisun (18).

Ecce video (19).

Unques por els (20) ne se volt desmentir,
Por nule chose que negunt li deit (1),
Esgarde el (2) cel (3), si (4) vit Jhesu-Christ.
Pois (5) as Jues (6), a feluns, si lor (7) dit :
« ... ... » (8).

Exclamantes (9).

Quant ce oirent (10) ensenble s'écrierent
Tam dolent (11) furunt, por por (12) ne s'esragerent (13).
Lo barun pristrent (14), ledement (15) le baterent (16),
Fors (17) de la vile ledement le giterent (18)
Pois le barun entros si lapiderent.

---

1. On lit dans le ms. de Saint-Junien :

Ne pot la gent des mescreance
Estre contre sa sapience
Ne contre le seint Esperite
Qui parloit par le seint Levite.

2. *Encontrester*, Ord. t. II, p. 2. Le copiste a écrit au-dessus *ent* qu'il faut effacer.
3. *Ne* (Eulalie,) — Roland, v. 27, 1548.
4. *Clergie*, Roman de Brut, ms. fol. 29.
5. *Mester* besoin. Rol. v. 1472. — Métier, ms. 7615, I f. 119.
6. *Clerc*, au sens dérivé, homme instruit.
7. *Sut* du verbe savoir (ms. 7218, f. 77).
8. Sans doute de deratiocinari : On trouve, *Desraigner*, martyre de sainte Marguerite ; *Desrainier*, chanson des trois Maries, *desrainer* Lancel. du Lac, t. I, f. 102.
9. *Soner*, saint Bernard, p. 10.
10. *Os* et aussi ons, ols, els, (illos), v. 5 ; VIII, 5. Os, osé, Roland, v. 2292. — G. Guiart, f. 10.
11. *Porpensent*, Rou. — Flore et Blanchefl. v. 2567.
12. *Dampner*. Coquill. p. 181.
13. Le ms. de Saint-Junien porte :

Quant li felons conclus s'oirent
Li cuer lor enflent et descirent ;
Les denz serrent, liment, estroignent.

14. *Ire* de *ira* colère, Rol. v. 304. — Froissart t. XIV, 46, ou iré, fâché, Aiol, v. 663.
15. *Felon*. Rol. v. 3814. — Couci, Dame du faiel.
16. *Con*, composé de *ce que on :* d'où *c'on* auquel les anciens copistes ont souvent retranché l'apostrophe. Chans. mss. du comte Thib. p. 4.
17. On disait jadis « En vis ou volentiers » de gré ou de force.
18. *Ochoison*, Menet de Reims § 359. — Froissart, XIII, p. 32.
19. Dans le ms. de Saint-Junien il y a :

Pou prise ceus ne lor menaces
... ...
Al ciel garda, leva la chière
... ...
A la destre Dieu qui l'atent.
Et JHESU CRIST voiont en estant.

20. *Els*, lois normandes, art. 9. — Villehard., p. 24.

1. On trouve encore : *Dei*, Lois Normandes, art. 13 ; *Deiz*, Marbode ; *Detz*, Villon, p. 16 ; *Doit*, S. Bernard ; *Doid*, Percef. vol. II ; *Doic*, Modus et racio, ms. fol. 50. ; *Doy*, Joinville, p. 61, et *Doye* ; *Doi*, Fabl. ms. du R. N. 7615, f. 68.
2. *El*, fréquent chez les anciens auteurs. — Roman de Rou. — Ord. I, p. 549. — Villeh. p. 17.
3. *Cel*, ciel, cœlum. On trouve *Siel*, Fabl. mss. du Renart ; *Chiel*, Villeh. p. 189.
4. Particule explétive qui donne plus de force à l'affirmation.
5. *Pois* Rolland v. 656 : Cfr. VII, 4 ; VIII, 5 ; IX, 4.
6. *Juis*, Rose, v. 19365. — Froissart, t. VII, p. 118. Le féminin était *juie* et *juise*.
7. *Lor*, pronom personnel au sens du datif pluriel. Rol. v. 2074, Villeh. p. 5.
8. Ce vers manque dans l'original. Le sens nous est donné par le ms de Saint-Junien.

Or voi le ciel ouvrir :
... ...
Aidier il vient, ce li est vis
Et reçoivre en son paradis.

9. Dans l'Épître farcie que nous avons déjà citée, on lit :

Dehors les murs de la cité
Ont le martir trait et jeté,
Là l'ont li felon lapidé,
C'onques n'en eurent pitié.

Le ms. de Saint-Junien porte :

Li felon plain d'iniquité
Le giestèrent fors de la cité.

10. De *oir*, entendre, Rol. v. 455. — Men. de Reims, § 264.
11. Du latin *dolere*, Villeh. p. 118 ; Dans Joinville on trouve *dollant* et *doulant* (pp. 28, 110).
12. Fœrster reproche à G. Paris d'avoir lu *por por* et propose *por poi*. Dans la chanson de Roland, on lit *por por ne*, peu ne s'en faut que...
13. *Esrager*. Rol. 286, Rom. de Rou. *Journal de Paris*, sous Charles VI, p. 153.
14. Parfait de prendre, Rol. 1523, — Froissart, t. XVI.
15. On rencontre en général *laidement*, Rol. 2573, ou *laydement*, Percef. I, f. 27.
16. Dans une autre Épître on lit :

Juïs le trairent laidement
Dehors les murs du chassement

Romania, X, 218.
17. *Fors*, Rol. v. 1776, 2290.
18. *Giter*, Villehardouin « trente perieres qui gitoient en la cité ».

Et testes.

Mes (1) ce trovun que as piet (2) d'un enfant
Mistrent lor (3) dras (4) cil qui le segueient (5),
Saulus avot (6) nom dadamasse la grant ;
Pois fut apôtres, si con trovun le sant (7),
Saint Pol l'apellent la crestiane (8) gent (9).

Lapidabant.

Lo barun seguent molt (10) grant torbe (11) de gent,
Plaient (12) lo for, lo scant vel (13) espondant (14),
Li cours li faut, vait sei afebleant,
Dame (15) de prie o ben cor (16) docement (17),
« Sire (18), fet il, mon esprite (19) preut » (20).

1. *Mes*, Le Jouvencel, p. 249. L'analogie de *c* et *s* fait que jadis on les employait l'une pour l'autre.
2. *Piet*, Froissart, t. VII, p. 183 ; t. IX, p. 449. Villon, p. 8, 112.
3. Pronom possessif, Rol. 996.
4. On rencontre *draps* et *dras :* Ord. III, p. 416 ; G. Guiart, f. 308, 309.
5. De *sequi*, suivre ou de *sequeuer* secouer; à moins qu'il n'y ait quelque rapport avec *seqution*, (Froissart III, 167) pris pour *exécution*.
6. Fœrster dit : « Il y a dans le msc. *au* (peut-être l'original portait *aut* de habuit) ; le copiste a écrit au-dessus la forme qui lui était familière, c'est-à-dire *ot* ».
7. *Legantem*. (Fœrster.)
8. Ou *crestienne :* à cette époque le terme de crestienneté signifiait le baptême, le caractère chrétien.
9. Dans l'Épître farcie, mentionnée plus haut, ou trouve :

Pour mieux férir délivrement
Ont despouillié lor vestiment
As piés d'un vallet innocent
Ce fut saulus qui tant tourment
Fist puis, à chrestiene gent.
Dieus le rapela docement,
Puis fus sains Paul tout vraiement.

Le ms. de Saint-Junien :

Lor vestements ont despoilliez ;
Si les poserent lez les piez
A un dancel qui ot non saules,
Puis fu prendom, si ot non Paules.

10. On rencontre *molt*, Aiol, v. 31, mais surtout *moult*.
11. Du latin *turba*.
12. Plaie, blessure : d'où le verbe *plaier*, blesser, Froissart, t. VII, p. 202.
13. *Vet* et plus bas, *vait* de vadit, a tonique.
14. On trouve *espandre*, de pandere, Frois. II, 73, VII, 453 ; et *espardre*, de spargere, Renart, v. 532; Percef. II ; Froissart, II, 403, t. IV, p. 271.
15. *Dam* ou *dom* de dominus, seigneur. — Au lieu de Dame-dé, on trouve encore : *Dame dix*, Fabl. mss. du R. n° 7989 fol. 77 ; — *Dame Deu*, Fabl. mss. du R. n° 7615.
16. De *cor*, *cordis*, cœur. Dans l'Ouest, *ou* est mis pour *o;* il est vrai qu'ici il est pointé.
17. On voit aussi *douchement* et *dolcement*.
18. Terme qui s'appliquait surtout aux hommes, mais qu'on trouve parfois appliqué à Dieu, Fabl. Jubinal, I, p. 174.
19. On lit *esperit* dans Thomas de Cantorb. 143.
20. Dans le mss. de Saint-Junien, il y a :

Jhesu Criz, sire, recoit m'ame.

Positis autem.

Quant volt (1) fenir (2), se sest ajonelet (3).
Nostre saignor de rechief a prié :
« Sire, fet il, par la meie (4) amisé (5),
Pardone a cet qui ci m'unt lapié,
Que ja (6) por mei (7) ne perdent t'amisté » (8).

Et cum hoc dixisset.

A icest (9) mot li sen (10) de fu feni ;
Serme (11) reçut Jhesum ihm que il a servi,
Oi (12) est lasté (13) si cun avet oï
Prion li tuit nos qui summes ici
Que il prie (14) Deu que il ait de nos merci (15).

1. Fœrster trouve que *volt* ne se prête pas bien au contexte et propose *dut* (debuit.)

Cependant nous lisons également dans le ms. de Saint-Junien :

Quant li sers Dieu volt l'arme rendre.

2. *Fenir*, Roland v. 169. — Berte, coupl. 63. — Vies des SS. LXI.
3. Il signifie aussi tomber involontairement sur le genoux « *genoil* ». On trouve : *Agenoiller*, Fabl. ms. de Saint-Germain, p. 255, Joinville, p. 71. — *Ageloigner*, Blancandrin, ms. de Saint-Germ. f. 190, v. — *Adgeloingner*, chron. fr. ms de Nangis, an. 1357. — *Ageloignier*, Flore et Blancheflore, ms. de Saint-Germain, fol. 205. — *Agenoillier*, Fabl. ms. du Ren. n° 7615. — *Agenouller*, Joinville, p. 109.

Le ms de Saint-Junien porte :

Doucement est agenoilliez,
Ses yeuz overz, ou ciel fichiez.

4. *Meie*, Rol. v. 301, 2198,
5. On rencontre aussi : *Admitié*, *Journ. de Paris*, p. 69. — *Amistié*, Anc. Poét. fr. t. I, p. 31. — *Amysté*, Rymer, t. I, part. II, p. 105.
6. *Ja* a le sens de *deja* ou *jamais*, suivant la phrase.
7. *Mei*, complément direct et indirect, Rol. v. 3717.
8. Pour ta amitié. En supprimant l'apostrophe, nous disons maintenant par euphonie *ton amitié*.
9. *Icest* de *ecce istum*, cas régime de *icist*. On lit de même dans la chanson de Roland, v. 1180 : *A icest mot* unt Franceis escriet.
10. G. Paris lit *deus*, au sens de *duels*, deuil, douleur ; ce dernier sens pourrait être accepté, quoi qu'en pense Fœrster. De son côté, celui-ci propose *li sen*(t) *De* ou *Sanctus Dei*.
11. *Erme*, de *anima*, dit Fœrster. Dans le ms. de Saint-Junien il y a *arme*.
12. *Oi* Roland, v. 1210.
13. *Lasté*, maltraité, J. d'Amiens, *art d'aim*. G. Paris, veut *festé;* Fœrster, *la feste*.
14. Fœrster lit *pre*, pour *pret*, *preit*, subjonctif présent de *preier*, prier.
15. On lit dans la ms de Saint-Junien :

Quant il ot ce finé et dist
Demnedieu rent son esperit ;
Nule angoisse ne sent de mort :
Tout doucement en Dieu s'endort.
Or prions tuit au seint martir,
Qui nos puet sauver et garir
Qu'ausins puisiens nos tuit morir
Et ou regne Dieu parvenir.

L'Épître farcie du Missel de Marmoutiers, on le voit, méritait de fixer notre attention. Grâce au *fac-simile* que nous donnons ici, le lecteur pourra se rendre compte de la justesse des observations dont elle est accompagnée, aussi bien que de l'orthographe et des caractères employés par le copiste du XIIe siècle. Nous arrivons sans plus tarder à la dernière partie de notre examen, celle qui a trait au calendrier.

V.

Le calendrier du Missel.

L'ÉGLISE, dont la mission est d'ennoblir et de parfaire l'œuvre de l'homme en respectant les éléments utiles qu'elle y trouve, accepta, dès le début, le travail de l'antiquité relativement à la mesure et à la distribution du temps. Non contente de se servir, dans ses cloîtres et ses collégiales, des chronomètres institués par les Grecs et les Romains, en y inscrivant le vers de Virgile :

... in se sua per vestigia volvitur annus,

elle a fait sien le calendrier du peuple-roi, tel que Jules César l'avait réformé. On sait que ce monarque fixa la durée de l'année à 365 jours, auxquels un jour vient s'ajouter tous les quatre ans : d'où le nom d'année *bissextile*. Il fit commencer l'année au mois de janvier et non plus au mois de mars, parce que, lors de sa réforme, l'an 45 avant J.-C., la lune tombait le 1er janvier. Quinze siècles plus tard, l'Église, fidèle à son rôle de perfectionnement et de progrès, par l'organe du pape Grégoire XIII, opéra la réforme du calendrier, en 1582.

Avant comme après, l'Église suivit le calendrier vulgaire qu'elle avait en quelque sorte baptisé, et le prit pour cadre de ses fêtes en y introduisant la nomenclature des saints, destinés à remplacer les demi-dieux dans les coutumes du peuple aussi bien que dans les habitudes des gouvernements et des lettrés. C'est ainsi qu'elle accepta les noms des mois, leur division en *Calendes*, de Καλεῖν appeler, ou commencement ; en *Ides*, de ἰδεῖν, diviser ou division ; et *Nones*, ou 9e jour avant les Ides qui, d'ailleurs, varient entre le 13 et 15 du mois. Elle admit également les règles de l'épacte, de l'indiction et du nombre d'or dont elle fit comme la base du comput ecclésiastique, en y ajoutant les lettres dominicales. Nous n'avons pas à nous étendre ici sur ces formules dont on trouve l'explication raisonnée dans tous les manuels d'histoire ou de liturgie. Nous arrivons de suite au calendrier de notre Manuscrit.

Selon l'usage adopté dans tous les Missels du moyen âge et encore de nos jours, le calendrier est placé en tête. Il comprend les sept premiers feuillets. Le rédacteur a écrit à l'encre rouge le nom et le quantième du mois, le nombre de jours et la lunaison, ainsi que l'indiction, le signe du zodiaque et l'adage propre à chaque mois : on sait en effet que les anciens avaient des jours qu'ils qualifiaient de *fastes* et *néfastes*. L'encre noire est employée pour tout le reste, c'est-à-dire pour le nom des saints, le nombre d'or et la lettre dominicale. Çà et là on a ajouté quelques notes relatives à des décès et des fondations, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer.

Le premier feuillet est absent ; en sorte que les mois de janvier et de février font défaut. Nous y suppléerons en empruntant ces deux mois à un Missel de notre bibliothèque municipale, provenant de Saint-Martin et qui offre avec le nôtre les plus grandes

analogies. Nous laissons de côté les jours où l'on ne trouve pas de saint d'inscrit.

Jani prima dies et septima fine timetur (1).

Kl. J. Circumcisio dni. S. Basilii, S. Fulgencii episc.
IIII Non. Octava beati Stephani.
III N. Genovefe virg. octav. sci Johannis apli.
VIII idus. Epyphania dni et Melanii ep.
XVIIII Kl. februr. Sci Felicis confes.
XVIII Kl. Mauri abb.
XVII Kl. Marcelli pape et mart.
XVI Kl. Sulpicii ep. et conf.
XV Kl. Prisce virg. et mr. et Leobardi conf.
XIIII Kl. Marie et Marthe.
XIII Kl. Fabiani et Sebastiani mr.
XII Kl. Nat. scæ Agnetis virg.
XI Kl. Vincentii martyris
X Kl. Emerentiane virg.
VIII Kl. Conversio sci Pauli ap.
VII Kl. Polycarpi ep. et mart.
VI Kl. Sci. Juliani ep.
V Kl. Agnetis.
IIII Kl. Sci. Sulpicii Severi ep. et conf.

Ast Februi quartam fuge, tercia fine timetur (2).

Kl. Feb. Sce Brigide virg.
IIII Non. Purificatio scæ Mariæ virg.
Nonas. Agatæ virg.
IIII Idus. Scarum Scolastice et Sotheris virg.
Idus. Lizini epi. et conf.
XVI Kl. Marc, Valentini mr., item Valentini, Vital. Felicit. et Zenonis mart.
XIIII Kl. Sce Juliane virg., Sol in piscibus
VIII Cathedra sci Petri.
VI Mathie apli.

Martis prima necat cujus (si) cuspide quarta est duplices in martia tempora pisces (1).

Martis habet dies XXXI, lunationes XXX (r).

r A	n D	Kl.	r VII	Mart. Sci Albini epi. (2).	dig. (3).
B	II		Non.	Perpetuæ et Felicitatis	
A	IIII		Idus	Sci Gregorii rome epi	
G	XII		Kl.	Sci Benedicti abb.	Equinoxium (r) sol in arietem (r).
G	VIII		Kl.	Conceptio xri qd e adnuntiatio sce Marie (r).	
A	VII		Kl.	Resurrectio dni nri xri ihn. (4).	
G	V		Kl.		dig.

(n enjolivé) Nox horas XIIII. dies X.

Aprilis in decimo. est. undenum a fine salutat (5).

Mensis aprilis habet dies XXX, lunatione XXVIIII.

Kl. APRILIS.

	r O	n B	r III	Non.	Sce Theodosie virg.
n XVIIII	P	G	II	Non.	Mediolano depositio sci Ambrosii epi. (6).
II	A	B	IIII	Id. (7).	dig.
	D	E	Idus.	Sce Eufemie virg.	
XVIII	E	F	XVIII	Kl.	Mai Scor Tiburcii, Valeriani & Maximi.
XV	H	B	XV	Kl.	Sol in (r)
I	L	E	XII	Kl.	dig. (r)

1. En tête de chaque mois, il était généralement d'usage d'indiquer les jours fastes et néfastes, par une formule en vers hexamètres qui ne varie guère que dans les détails. Parfois, on y substituait des adages ou proverbes plus ou moins populaires, dans le genre de ceux que renferment nos modernes almanachs. On y trouve l'indication des travaux agricoles, des soins hygiéniques et autres recommandations du même genre. Tantôt ces axiômes sont courts : ainsi on lit dans un Missel de Paris, de 1550 :

Janvier, *Pocula Janus amat.*
Février, *Et Februus algeo clamat.*
Mars, *Martius arva fodit.*
Avril, *Aprilis florida nutrit.*

Tantôt les proverbes forment toute une pièce de vers : Ainsi dans un Missel des Dominicains de 1529, on trouve à propos du mois de mai :

Maius amat medicos, et balnea : scindere venas,
Pinguis ager colitur ; operitur vitis et arbor.
Tunc augentur apes ; vituli castrantur ; ovesque
Tondentur ; caseus premitur ; lateres faciendi ;
Brachia non minuas, cum lustrat luna gemellos
Unguibus et manibus cum ferro cura negetur.
Nunquam portabis a promissore petitum.

2. Dans un Missel de la Biblioth. de Tours, N° 185, provenant du chapitre Saint-Gatien, il y a :

Ast Februi quarta est, præcedit tercia finem.

1. Dans le Missel de la Biblioth. municip., n° 185, le copiste a omis *si*, ce qui rend le vers fautif. — Dans le Missel 89, venant de Cormery, il y a *de*. — Dans les Missels n°s 193 et 196 on lit : *Martius in prima quartaque a fine necabit.*

2. Le Missel 196 a : *Simplicii atque Albini episc.*

3. C'est-à-dire *dies egyptiacus.*

4. Dans le Missel 196, Pâques n'est pas indiqué.

5. Les Missels 193 et 196 portent : *Aprilis decima est, undenam a fine timetur.* — Le Missel 185 : *Aprilis decimo est, undeno a fine minatur.*

6. Dans le Missel 196 il y a : *S. Ambrosii et Isidori episc.*

7. Le Missel 196 a en outre, le III° jour des Ides : *Sci. Leonis papae.*

VIIII O A VIIII Kl. Scī Georgii mr̄.
P P VIII K. T. pascha (r).
XVII Q G VII Kl. Scī Marci euvangeliste. Letania majore.
XIIII T E IIII Kl. Scī Vitalis mr̄.

Au bas de cette page et des suivantes, il y a encore en vermillon : « Nox habet horas, dies » : mais l'indication manque.

Tercius in maio lupus est et septimus anguis (1).

Mensis maius habet dies XXXI, lunationem XXX.

n r n r
XI C Kl. B. Mai. Natl. Aplor. Philippi et Jacobi (2).
XIX E D V Nōn. Invent. scæ Crucis. Alexandri. Eventi. et Theoduli. diḡ.
XVI h g II Nōn. Johannis ante porta latina (3).
XIII L G VII Idus. traslacio scī Nicholas (4) !
M D VI Idus. Scōr Gordiani atq. Epimachi mr̄.
N E V Idus. Scī Maioli abbīs (5).
X O F IIII Idus. Scōr. Nerei. & Achillei. & Pancratii. Excpt scī Mauricii (6).
P G III Idus. Mariæ ad martyres (7).
T D XIII Kl. JUNII. (r) Sol in cancro (r).
A F XIIII Kl. Scæ Potentiane virg.
XII B G XIIII Kl. Scī Austregisili epī.
F D VIIII Kl. Scōr. Domatiani & Rogatiani. mrm̄.
G E VIII Kl. Scī Urbani pp̄ & mr̄. diḡ.
XIIII K A V Kl. Scī Germani parisius epī.

Junius in decimo. est. quindenum a fine salutat (8).

Mensis junius habet dies XXX, lunationē XXVIIII.

n r n
O Kl. E JUNII. Scī Nichomedis mr̄.
XII P E IIII Nōn. Scī Marcellini & Petri (9).
II A E VI id. Scī Medardi epī.
B F V id. Scōr Primi & Feliciani mrm̄.
D A III id. Scī Barnabe aplī.

1. Le Missel 196 porte : *Maï tercia lux et septima fine timetur.*
2. En outre dans le ms. 196 : *et Amatoris episc ;* puis au VI des Nones : *S. Athanasii ep.*
3. Ms. 196. *Johan. evangeliste.*
4. D'une écriture postérieure, et absent dans le ms. 196.
5. Il y a dans le ms. 196 : *Mamerti ep. et conf.*
6. De plus dans le ms. 196 : *S. Martini ep.*
7. Id. Id. *Dedicatio.*
8. Dans le Missel 196 on lit : *Junia decima simul, et quindena junium occit.*
9. Le Missel 196 porte, le IIIe des nones : *Lifardi cf.*

XVIII E B II id. Scōr Cirini. Naboris & Nazarii mrm̄ (1).
G D XVIII Kl. JULII. Scī Basilii epī.
XV H E XVII Kl. Scī Viti mr̄.
IIII T F XVI Kl. Scōr Cirici & Julite matris ej̄. (2).
I M B XIII Kl. Scōr Gervasii & Prothasii, mrm̄. Solsticium Estivum (r).
XVII Q F VIIII Kl. Vigilia scī Johīs Bapt̄.
VI R G VIII Kl. Nativitas scī Johannis bapt̄. (3).
XIIII T B VI Kl. Scōr Johis & Pauli frm̄.
B D IIII Kl. Vigilia aplor. Leonis pp̄. (4).
XI G E III Kl. Natale aplor. Petri & Pauli (5).
D F II Kl. Commemorat scī Pauli apli. & scī Marcialis epī.

Credecimus julii. decimo innuit ante kalendas (6).

Mensis julius habet dies XXXI, lunationem XXX.

XIX E Kl. G JULII. Scī Carilelfi conf̄.
VIII F A VI Nōn. Scōr Processi & Martiniani mrm̄. (7).
XVI H C IIII Nōn. Transl. Scī Martini epī. (8).
K E II Nōn. Octb̄. Scōr aplorum.
O B VI Id. Septem frm̄.
P G VI Id. Scī Benedicti abb̄.
R E III Id. diḡ.
IIII V A XVII Kl. AUGUSTI (r).
XII B G XV Sol in leone (r).
VIII E F XII Kl. Scæ Praxedis virḡ.
F G XI Kl. Scæ Mariæ Magdalene diḡ.
XVII G A X Kl. Scī Apollinaris mr̄ & epī.
T G VIII Kl. Scī Jacobi aplī Xrōfori. mr̄.
M F V Kl. Scōr epōr Samsonis & Ursi.
N G IIII Kl. Scōr. Simplicii. Faustini & Beatricis mrm̄.
O A III Kl. Scōr Abdonis & Senni mrm̄.
XIX P B II Kl. Autisiodoro scī Germani epī. (9).

1. Dans 196, en outre : *Basilidis.*
2. Id. le XV des calendes : *Aviti cf.;* le XIV des calend. *Marci et Marcelliani ;* le X des calendes : *Paulini ep.*
3. A la place dans Ms. 196, il y a : *Nativitas ipsius Zachariæ filii.*
4. Dans ms. 196 : *S. Leonis papæ.*
5. Id. *Festivitas beatissimi Petri et Pauli et S. Martialis epis.*
6. Dans le Missel 196, on trouve : *Terna post decima julii, decimaque notabis.*
7. En outre, dans 196 : *S. Monegandis virg.*
8. Écrit d'abord au jour précédent, puis raturé et reporté à celui-ci. Dans le ms. 196, il y a de plus : *et ordinatio episcop. ejus et dedicatio basilicæ illius.*
9. On a ajouté : *Parisiis.* Ce mot ne se voit pas dans le ms. 196, non plus que *Autisiodoro.*

Augusti nepa prima, fugat de fine secundam (1).

Mensis Augustus habet dies XXXI, lunationem XXX.

VIII	Q G Kl. AŪG (r).	Vincula scī Petri. Scōr Machabeorū. dig.
XVI	R D IIII	Nōn. Scī Stephani pp̄ & mr̄.
V	S E III	Nōn. Inventio scī Stephani ptho martyris (2).
II	A A VIII	Id. Scī Xysti pp̄ & mr̄. Scōr Felicissimi & Agapiti mr̄m.
	B B VII	Id. Donati ep̄i & mr̄.
X	G G VI	Id. Scī Cyriaci mr̄.
	D D V	Id. Vigilia scī Laurentii.
XVIII	E E IIII	Id. Passio scī Laurentii mr̄ (3).
VII	F F III	Id. Scī Tyburcii mr̄is.
XV	H A Idus (r)	Ypoliti mr̄is cum sociis suis. Radegundis reginæ.
IV	I B XVIIII	Kl. SĒPT Vigilia scæ Mariæ, scī Eusebii conf.
	K G XVIII	Kl. Assumptio beatæ MARIÆ (4).
XII	L D XVII	Kl. Scī Arnulfi ep̄i.
I	M E XVI	Kl. Oct̄ scī Laurentii.
	N F XV	Kl. Scī Agapiti mr̄. Sol in Virgine (r).
	P A XIII	Kl. Scī Maximi & Phylip. bt̄i abb̄.
VI	R G XI	Kl. Oct̄. scæ Mariæ. Timothei et Simphoriani mr̄.
XIIII	T E VIIII	Kl. Scī Bartholomei apli. & scī Audoeni ep̄i.
XI	G A VI	Kl. Scī Rufini mr̄ (5).
	D B V	Kl. Scī Juliani. & Hermetis mr̄. & scī Augustini ep̄i.
XIX	E G IIII	Kl. Decollāt. scī Johis bapt. & scæ Sabinæ (6).
VII	F D III	Kl. Scor Felicis & Adaucti mr̄.

Tercia septembris vulpis ferit, a pede denam (7).

Mensis septemb̄ habet dies XXX, lunationem XXVIII.

XVI	H F (n) (r) (n) Kl. SEPTB̄.	Scī Prisci mr̄. & scī Egidii abb̄. (8).
X	O E VII	Id. Scī Fourtii ep̄i & cf̄.
	P F VI	Id. Nativitas scissimæ Mariæ ppetuæ virḡ. S̄. Adriani (1).
XVIII	Q G V	Id. Rome Gorgonii mr̄.
	S B III	Id. Scōr Proti & Jacincti mr̄.
IIII	V D Idus	Scī Maurilii ep̄i.
	A E XVIII	Kl. OCTB. Exaltatio scæ Crucis. & scōr Cornelii & Cipriani mr̄.
XII	B F XVII	Kl. Scī Nichomedis mr̄.
	G G XVI	Kl. Sce Eufemie virḡ. (2).
	D A XV	Kl. Scī Lanberti ep̄ & mr̄. Sol in libra (r).
XVII	G D XII	Kl. Vigilia Mathei apl̄i.
VI	H E XI	Kl. Natalis ipsius scī Mathei apl̄i.
	I F X	Kl. Scī Mauricii p̄ciose mr̄is cū sociis suis.
	O D V	Kl. Scōr Cosme & Damiani, mr̄m.
VIII	Q F III	Kl. Memoriam Beati Michaelis Archangeli (3).
	R G II	Kl. Scī Jeronimi pr̄bri.

Tercius octobris gladius decimum ordine nectit (4).

Mensis octob̄ habet dies XXXI, lunationem XXVIIII.

XVI (n)	S A Kl. OCTB̄.	Scōr ep̄orū Germani, Remigii, Vedasti, Bavonis (5).
V	T B VI	Nōn. Scī Leodesgarii mr̄ et ep̄i.
II	A D IIII	Nōn. Scī Quintini mr̄.
X	G F II	Nōn. Sce Fidis virḡ.
	D G	NŌN. Scī Marci p̄p. Marcelli & Apulei.
VII	F B VII	Id. Scōr. Dionisii, Rustici & Eleutherie (6).
	K F III	Id. Scī Geraldi conf.
	L G II	Id. Scī Calixti p̄p. et mr̄.
	P D XV	Kl. Scī Lucæ evangelistæ. Sol in libram (r).

1. Le Missel 196 a : *Prima sub Augusto nocet et de fine secunda.*
2. Dans le ms. 196 au lieu de *Inventio* on lit *translatio beati corporis.*
3. Dans le ms. 196 au lieu de *Passio*, il y a *sollempnitas.*
4. Id. après *Mariæ* il y a *Matris dni.*
5. Id. il y a : *Rufi.*
6. Id. il y a : *Passio* au lieu de *decollatio.*
7. Le Missel 196 porte : *Tercia cum decima septembris ad ultima cogit.*
8. Dans le ms. 196 on lit : II des Nones : *Marcellini martyris;* au III des Ides : *Reverentii conf.;* au V des Ides : *Lidorii ep.;* le XIII des Calendes : *beati præsulis Eustochii;* le VIII des Calendes : *S. Teclee.*

1. Cette fête a été ajoutée ensuite ; l'écriture diffère du reste.
2. Le ms. 196, avant Eufemie, renferme : *Lucæ et Geminiani.*
3. Dans le Ms. 196 il y a : *Dedicatio basilicæ sci. Archangeli Michaelis.*
4. Dans le Missel 185 on trouve : *Tercius octobris pullus, decimus in ordine nectit.*
5. Le Missel 196, entre Remigii et Vedasti, porte *Medardi.*
6. Le même Missel a en outre *cum sociis suis.* Le V des ides, on lit : *beati Venantii abbatis.*

III A B X Kl. Sci Severini epi & conf.
B G VIIII Kl. Senoch atq. Martini conf. (1).
XI G D VIII Kl. Scor Crispini & Crispiniani. Benigni (2).
E F VI Kl. Vigilia Aplor.
VIII F G V Kl. Natalis ipsoru scor aplor Simonis & Jude.
V I G II Kl. Sci Quintini mr. Vigla omium. scor.

Quinta novembris acus. vix tercia mansit in urna.

Mensis novemb habet dies XXX, lunationem XXVIIII.

K D Kl. NOVEMB. Festivitas omium scor. sci Eustachii cu sociis suis (3).
VII R D III Id. Scoru Quattuor Coronator.
S E V Id. Sci Theodori mr.
IIII V G III Id. Sci Martini archiepi. & Sci Menne mr. (4).
XII B B Idus Sci Bricii epi.
F F XII Kl. Scor epo Gregorii, Aniani. Sol in Sagittarium. Sol in Scorpionem.
III L D X Kl. Scæ Ceciliæ virg.
M E VIIII Kl. Sci Clementis pp. & mr. Scæ Felicitatis.
XI N F VIII Kl. Sci Crisogoni mr.
X O G VII Kl. Alexandria. Scæ Catherinæ virg. & mr. (5).
VI S D III Kl. Sci Saturnini mr. Vigilia sci Andr.
T E II Kl. Natl. sci Andreæ apli.

Dat duodena cohors septem inde decemque december.

Mensis decemb habet dies XXXI, lunationem XXX.

V F Kl DECEMBR. Crisanti & Dariæ (6).
E D VIII Id. Sci Nicholai epi.

1. Saint Martin fait défaut dans le ms. 196.
2. Au lieu de Benigni, il y a *b. Spani mr.*
3. Saint Eustache est absent du ms. 196.
4. Dans le Missel 196, la fête de saint Martin est ainsi fixée : IIII Idus, *Vigilia Domini Martini ;* — III Idus, *Transitus præsulis Martini et confessoris ;* — XIIII Kl., *Octava S. Martini.*
5. Fait défaut dans le ms. 196 : en revanche le VI des Calendes on voit : *Lini papæ.*
6. A la place le ms. 196 renferme : *S. Eligii pontificis.*

F E VII Id. Octb sci Andreæ (1).
K B III Id. Sci Damasi pp.
M D Idus. Sci Martini epi & scæ Luciæ v. (2).
O F XVIII Kl. Sci Maximi abbis.
Q A XVI Kl. Sci Lazari epi & mr.
R B XV Kl. Sci Gatiani epi. Sol in capricorn.
D A VIIII Kl. Vigilia Salvatoris nri (3).
E B VIII Kl. Nativitas dni nri iHu xpi. & scæ Anastasie (4).
F G VII Kl. Sci Stephani pthomarth.
G D VI Kl. Sci Johannis evangliste (r).
H E V Kl. Scorum Innocentum.
K G III Kl. Sci Perpetui epi.
L A II Kl. Sci Silvestri pp. (5).

Notre modeste carrière est parcourue. Nous nous proposions de faire connaître le Missel du petit séminaire de Tours et, par lui, de montrer ce qu'étaient aux Xe et XIe siècles, les Missels en usage dans l'Église. L'analyse et la description minutieuses que nous avons données, suffisent, ce nous semble, à atteindre le but. L'examen de l'Épître farcie, que ce manuscrit a la bonne fortune de renfermer, nous a fourni la matière d'observations philologiques qui sont pleinement à leur place, puisqu'elles se rapportent à une pièce rare et fort intéressante. Puissent ces notes, rédigées sans art, inspirer à quelque conservateur de bibliothèque privée, la pensée de rechercher s'il n'a pas sous la main de manuscrits de ce genre, et la résolution de les mettre sous les yeux du public, dans une lumière plus éclatante et dans un cadre plus achevé.

L.-A. Bossebœuf,
Secrétaire-général de la Société archéologique de Touraine.

1. Le IV des Ides, il y a *S. Eulalie virg.*
2. On voit : *Reversio S. Martini.*
3. Le XII des Calendes, on lit : *S. Thomæ apost.*
4. Dans le ms. 196, on trouve : *Nativitas ipsius ammirabilis pueri.*
5. Dans le ms. 196, il y a de plus : *Scæ Columbæ, virg.*

Etudes d'anaglyptique sacrée. (Premier article.)

Bas-reliefs de l'église de Saint-Paul de Var.

Avant-propos sur l'origine, les sources et l'esprit de l'iconographie chrétienne.

« LA nature, dit Bossuet, ne fait jamais une mère qu'elle ne fasse en même temps une nourrice. L'Église serait-elle seule qui engendrerait des enfants et n'aurait pas de lait à leur donner ? Or, le lait des fidèles, c'est la vérité, c'est la parole de vie (1) ! »

C'est, en effet, sous la forme d'une nourriture simple, substantielle, mais d'une assimilation aisée, que l'Église présente ses enseignements à la multitude, son vrai peuple, « la plèbe sacrée du Seigneur (2) ».

Il ne lui a point répugné d'employer à cet effet les images, ce procédé de catéchèse populaire qui parle à tous parce qu'il parle aux yeux, en dehors de toutes spéculations de grammaire et de toute notion d'alphabet.

Les leçons de théologie, d'histoire ecclésiastique, de mystique sacrée, les chroniques nationales y sont rédigées au ciseau, dramatisées en scènes vivantes sur des pages de marbre. « Les images, dit saint Basile, « forment une leçon abrégée de nos saintes « croyances ; c'est une prédication qui per- « suade par le plaisir des yeux et entraîne « au bien par l'attrait de l'exemple (3). »

Tel est, en effet, le noble apostolat de l'esthétique chrétienne et son rôle obligé, nécessaire. « L'art, en effet, a autre chose à « faire qu'à charmer, il faut qu'il serve (1), » et, s'il est religieux, qu'il instruise, qu'il édifie. Ce sont là les valeurs pratiques que les imagiers ont recherchées et qu'ils ont obtenues, grâce aux sources primordiales, sûres, inaltérées, intactes où ils ont puisé leurs allégories et leurs *histoires*.

1. Sermon du lundi après les Cendres.
2. Luc. 1, 7.
3. Sermon sur les 40 martyrs.

§ I. — Les liturgies orientales.

LES premiers sculpteurs chrétiens se sont d'abord informés des anciens écrits liturgiques. Nos maîtres en archéologie font dans leurs recherches une large place à ces données originelles. Le rituel sacré leur a révélé plus d'un Secret ; ils ont lu, en particulier, dans les prières des agonisants, *pro expiratione*, d'anciennes oraisons où les formules de la prière divine et celles de l'iconologie marchent invariablement de front.

Mais nos rituels sont relativement modernes ; ils ne sauraient, dans tous les cas, se prévaloir d'un archaïsme immémorial ; ils ne sont qu'une dilution plus ou moins diminuée des liturgies contemporaines du berceau de l'Église. Ces dernières nous offrent donc un secours plus lumineux.

Ouvrons, par exemple, la liturgie orientale, *secundum ritum Syrorum*, à la page des prières de la messe. Nous l'y entendrons évoquer les victimes antiques et convier à l'autel chrétien toute l'auguste dynastie de ses sacrificateurs. « O Dieu, « dit-elle, Abel vous offrit un sacrifice en « plein champ, Noé dans son arche, Abra- « ham sur la cime d'un mont, David sur « l'aire de Doran, le Jébuséen, Élie sur le « mont Carmel ; la veuve timide déposa son

1. Ozanam.

« obole dans le trésor des pauvres ; vous avez « accueilli ces offrandes ; daignez ([1]), nous « vous en conjurons, recevoir aussi les « nôtres. »

« Celui que Moïse a vu sur le buisson, « Ezéchiel sur un char sacré, celui-là même « repose sur le saint autel ; celui que les « séraphins et les chérubins servent en « tremblant, les peuples le mangent et ils « vivent ([2]). »

Or ces personnalités allégoriques sont répétées mot à mot par les documents des vieux âges.

Adam et Ève se voient souvent sur les mosaïques, polychromies picturales, bas-reliefs antiques ; on se demande dans quel esprit on les y a mêlés aux représentations du sacrifice d'Abraham, de celui du Calvaire, de la multiplication des pains et autres allusions plus ou moins commémoratives de l'oblation eucharistique. Cette question a plus d'une fois exercé la patience des iconologues et évertué leur curiosité. Or, encore ici, le ciseau du statuaire s'est fait l'intelligent plagiaire des liturgies primordiales que nous venons de citer. « Le divin sacri- « fice, dit en effet la liturgie syriaque, « est offert par les intercessions d'Adam, « notre père, de notre mère Ève, par les « supplications de la Mère de Dieu, par la « prière des prophètes ([3])... » Et ailleurs : « Nous célébrons cette Eucharistie et nous « invoquons principalement la mémoire de « notre père Adam, d'Ève, notre mère, de « la Vierge, Mère de Dieu. » Elle ajoute : « Recevez l'encens que nous vous offrons « pour la Vierge, Mère de Dieu, pour notre « père Adam et Ève, notre mère ([1])... »

Ces formules se retrouvent souvent sur les sarcophages, peintures monumentales, pièces d'ivoirerie, où, à la suite d'Adam et d'Ève, apparaît la sainte Vierge, debout et en attitude d'Orante. Ce parallélisme de nos premiers parents rapprochés de la co-rédemptrice du genre humain qui les réhabilite n'est donc, encore ici, qu'une réminiscence de nos liturgies orientales.

Enfin, que sont ces multitudes de brebis, d'agneaux, qui se voient sur une infinité de documents antiques ? Ils s'acheminent un à un vers le divin Pasteur, se rangent autour de lui, débouchent par groupes de la maison « de Bethléem, maison de pain ». Que signifient-ils ? Ils courent vers le Pasteur, s'agglomèrent familièrement à ses pieds, réclament un peu de pâture ou une caresse de sa main divine. Appartiennent-ils, dans tous les cas, à la faune eucharistique ? Oui, certes ! ces agneaux ne sont autres que les fidèles accourant à la Table sainte pour se nourrir du corps de Jésus-Christ et capter ses divines tendresses. La liturgie syriaque, celle des Melchites et des Jacobites dissipent, à ce propos, toute ombre de doute. Elles nous représentent nous tous, chrétiens, courant à l'autel, sous forme d'agneaux affamés, pour solliciter avec amour la communion divine.

« Voyez, y est-il dit, ces prêtres et diacres, « tous debout ; ils distribuent le corps et le « sang du Fils de Dieu. »

« Voici donc, ô Christ, vos brebis qui « hantent la porte de vos tabernacles ; elles « mangent votre corps, elles boivent votre

1. Nous lisons cette liturgie dans Renaudot, t. I. L'auteur la met en tête de son ouvrage comme étant une des plus anciennes et des plus révérées.

Deus qui sacrificium Abel in campo, Noe in arca, Abraham in montis cacumine, Davidis in area Doran, Jebusæi, Eliæ in monte Carmelo, minuta vidua in gazophylacio.... *Liturgiarum Orientalium Collectio*, par Renaudot, t. I, p. 5.

2. Ibid.

3. Sacrificium offertur per intercessiones patris nostri Adami et Evæ matris nostræ, per deprecationes Sanctæ Mariæ Virginis.

1. Nunc celebremus super Eucharistiam istam præcipue autem memoriam agimus patris nostri Adami et matris nostræ Evæ et Genitricis Dei Mariæ.....

Renaudot, t. I, pp. 16, 18.

« sang et entonnent le cantique divin de « votre gloire (1). »

§ II. — Les conciles.

Le concile œcuménique, deuxième de Nicée, dut sa convocation à l'hérésie des Iconoclastes. Les Pères y préludent à la condamnation de cette erreur par une lumineuse et véhémente plaidoirie en faveur du culte des images, et affirment que l'usage en est immémorialement traditionnel dans l'Église ; ils énumèrent, à ce propos, les symboles, emblèmes, figures, et autres types sacrés familiers de tous temps aux statuaires et peintres chrétiens et en consacrent l'emploi par une approbation solennelle. Enfin ils préconisent hautement la vénération des images ; ils en recommandent l'étude et ne craignent pas de l'assimiler à la méditation approfondie « du Saint Évangile (2) ».

Les documents d'iconologie aident, en effet, infiniment l'apologétique chrétienne ; ils en renforcent les assertions, l'éclairent sur les traditions doctrinales et disciplinaires et lui permettent d'en dégager des conclusions décisives.

Les grands événements de l'Église eurent toujours un imagier pour annaliste. Le pape Adrien écrit à Charlemagne : « L'usage « est que, à la clôture des conciles, on « représente en mosaïques (musivis), en « bas-reliefs (anaglypsis), en inscriptions « commémoratives, les fastes conciliaires et « les résolutions dogmatiques qui en com- « posent l'histoire. Ainsi en agirent saint « Sylvestre, après le concile de Nicée, saint « Damase, après celui de Constantinople, « saint Célestin et saint Sixte après celui « d'Éphèse (1). »

C'est fort à propos que le pape Adrien nomme ici le concile d'Éphèse. Ce concile tient un des premiers rangs dans les fastes de notre esthétique décorative. On lui doit le savoir réglé, les méthodes de parallélisme, de groupement, de classification, pour ainsi parler, scientifiques dont on s'est fort peu écarté dans la suite des âges.

Le concile d'Éphèse avait précédé de plusieurs siècles le deuxième concile de Nicée. La Maternité divine fut le fait saillant de ses délibérations. A l'appui de leurs religieux débats, les Pères du concile ne manquèrent pas d'invoquer les prophéties bibliques figuratives de ce fait miraculeux, ainsi que les événements de l'Annonciation, de l'Incarnation, de la Nativité de Jésus-Christ qui les réalisèrent.

Le concile terminé, Sixte III, aidé du saint et docte Cyrille, composa avec toutes ces figures et leurs réalisations adorables un fonds d'iconologie doctrinale. Ce fut une des premières et des plus savantes synthèses de l'art chrétien. Il répartit son vaste sujet en plusieurs tableaux dont il décora les murs de la basilique de Sainte-Marie Majeure.

On y voit Adam et Ève, Melchisédech, Abraham, Moïse sauvé des eaux, commandant une harmonieuse série d'autres réminiscences antiques, rappelées çà et là, ainsi que nous venons de le décrire à propos de nos liturgies primitives.

De ces efflorescences bibliques Sixte III fit jaillir, comme des fruits du sein de leurs

1. In timore magno stant sacerdotes cum diaconis et distribuant corpus et sanguinem Filii Dei.

Oves tuæ, Christe, stant ad ostium tuum : comedunt corpus et bibunt sanguinem tuum, canuntque gloriam divinitatis tuæ.

Renaudot, t. I, p. 7.

2. Diaconius.

1. Lettre d'Adrien IV à Charlemagne.

(A). L'ensemble de ces peintures, mosaïques, ou bas-reliefs avait une dénomination particulière. Les uns l'appelaient βουλής, *conciliare*, *notarea*, d'autres *pancarea* dérivé de πιναξ, πινακος, peinture. — C'est ainsi que *pinacotheca* signifie la salle où sont renfermés des tableaux. Ce mot *pinacothèque* a été employé par Vitruve et bien avant par Pline.

(*Macri hierolexicon.* Verbo *Notarea.*)

fleurs naturelles, tous les événements évangéliques où la Vierge-Mère nous donne Jésus, cette exquise et chaste primeur de son sein virginal.

Nous avons sous les yeux ces représentations évangéliques; elles se distribuent en groupes distincts (1) : la composition totale est dédiée au Christ.

Le Christ a au-dessus de la tête la croix qui couronne ses triomphes ; à la main, l'Évangile, le livre de sa biographie divine; à ses côtés, les quatre évangélistes sous leurs emblèmes connus ; ce sont enfin les mystères de son enfance: « L'Annonciation, « l'Adoration des Mages, — le Massacre des « Innocents, — la Présentation au Temple, « son recouvrement parmi les docteurs (2) », scènes candides et, en quelque sorte, congénères où la Mère et le Fils s'empruntent mutuellement tant de grâce : « La Mère y revêt son Fils de la substance de notre mortalité (3) » et le Fils s'y abrite avec elle sous l'éclat d'une même auréole.

La tradition n'a jamais perdu de vue cette ingénieuse et suave synthèse de l'Enfance du Sauveur ; elle la répète, plus ou moins rajeunie, sous toutes les zones archéologiques de l'art chrétien et à tous les âges, jusqu'à l'ère Dominicaine où elle l'introduit avec le même esprit et la même senteur dévote dans la prière populaire par excellence, le Saint-Rosaire, et l'y fait occuper le groupe des mystères joyeux.

§ III. — Le génie artistique de l'Eglise et sa vigilance.

L'ART chrétien est une création de l'Église ; Rome en fut le foyer ; le pape, le modérateur et l'arbitre. Nous venons de voir Sixte III à l'œuvre. Le poème iconographique du concile d'Ephèse fut de sa propre composition. On peut le considérer comme une sorte d'encyclique en mosaïque qu'il adresse à l'univers. On y lit ces mots : *Sixtus episcopus plebi Dei!* (1).

Les papes, ses successeurs, ont toujours pris à cœur l'art chrétien. Ils l'ont élevé à la hauteur d'une vraie science ; ils lui ont créé une théorie, des formules et même une technique devenues classiques qui constituent un cercle tutélaire où l'artiste se sent protégé contre une exubérance indiscrète ou des hardiesses erronées, mais dont son génie peut étendre les bornes et dilater à son gré la circonférence.

Les évêques veillaient eux-mêmes à la composition, au style et à la bonne exécution du décor des basiliques. « Ils tenaient « la main à ce que les peintures ou bas- « reliefs respectassent scrupuleusement la « vérité historique et le sens doctrinal (2). » Ils se réservaient, surtout aux premières périodes du moyen âge, le choix des sujets, le groupement et l'association des motifs, la désignation des personnages, leur attitude, souvent même leur mouvement et leur geste.

« Les évêques, dit saint Basile, évêque « de Césarée, présidaient seuls, non pas « seulement à la consécration des églises, « mais à la mise en œuvre de leur décora- « tion; la composition des scènes, en parti- « culier, fut leur affaire personnelle, nulle- « ment celle des peintres. Le peintre s'en « tenait au choix des procédés; nos évêques « étudiaient eux-mêmes l'agencement des « tableaux et n'en cédaient l'initiative à « personne (3). » Il existait donc une législation uniforme, générale, pour régir les arts décoratifs et discipliner les artistes. Cette

1. Ciampini, *Vetera monumenta*, t. I, 209.
2. Blanchini *in Anast. Biblioth.*, t. III, p. 200.
3. In substantiâ nostræ mortalitatis apparuit. (Préface de l'Épiphanie.)

1. Ciampini, t. I, 208.
2. *Dict.* de Martigny. Verbo *Images*.
3. Saint Basile. Sermon XLIV.

législation artistique relevait de l'Église et soustrayait, de soi, aux caprices de la fantaisie et aux mobilités de l'arbitraire, une des principales formules du culte et de la foi catholiques. « *Le magistère ecclésiastique,* « dit Mozzoni, *avait énoncé les principes de* « *l'art et en avait fixé les règles : on s'y con-* « *forma dès les temps appelés cycles histori-* « *ques et allégoriques* (1). »

C'est à cette haute jurisprudence religieuse que nous devons le sage maintien des formules de notre symbolographie sacrée, de leur vérité historique, de leur parallélisme judicieux, de leur inaltérable autochtonie artistique et de leur orthodoxie doctrinale.

§ IV. — Le bas-relief et son rôle dans l'iconographie.

L'USAGE des bas-reliefs *(anaglyphie)* s'introduisit de bonne heure dans les documents d'iconographie. La principale application s'en fit sur les sarcophages.

Plus tard, la face antérieure de ces cercueils antiques fut détachée, placée au-dessus des portes d'entrée des basiliques où elle remplit l'office de linteau ; ce réemploi prit faveur ; depuis, la plupart des linteaux apparurent décorés et historiés à la manière des sarcophages, à peu près sous les mêmes formes et dans les mêmes dimensions. Du linteau le bas-relief s'étendit au tympan, aux voussures, aux corbeilles de chapiteaux, aux frises et créa à lui seul une vaste synthèse aussi variée de détails que riche de composition.

Et bientôt on voit les *histoires* s'étaler en bandeaux d'ornement, ou en frises continues, en tableaux reliés ensemble par des interstices constellés, comme dans la belle composition fort ancienne, mérovingienne, peut-être, de Saint-Rambert-sur-Loire, ou en panneaux absolument distincts décorant l'extérieur des églises.

C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent les documents dont nous entreprenons la description et la critique. Nous y verrons revivre en partie les sujets, la composition, l'esprit, souvent les formes, parfois le faire du classique chrétien, agréablement varié dans ses aspects, mais toujours immuable dans ses principes. C'est ainsi que notre étude donnera raison à ces maximes, devenues d'expérience, que l'Église a des traditions inaltérables, que sa longévité est sans vieillesse ou, plutôt, *qu'elle ne vieillit pas parce qu'elle ne meurt jamais* (1).

1. Cité par Martigny.

1. Bossuet, *De l'Église.*

Panneaux historiés de Saint-Paul de Dax.

(Landes.)

LE chevet de l'église de Saint-Paul de Dax est fort élégant de coupe et de proportions. Les lignes en sont très pures ; le gracieux s'y mêle à l'austère ; elles accusent un crayon discret, ferme et moëlleux. Les qualités architectoniques de ce chevet, son aspect agréable ajoutent à l'intérêt des panneaux historiés qui en sont l'ornement principal.

Ces panneaux sont au nombre de onze ; ils garnissent le pourtour absidal de l'édifice.

Appartiennent-ils tous, par la date et le faire, à la création primordiale du monument ? Ont-ils été importés et ajustés après coup dans leurs encadrements actuels ? Ont-ils été réemployés, provenant peut-être d'une église immédiatement antérieure à l'église actuelle ? Émanent-ils du même ciseau ? Sont-ils rangés dans leur coordonnement normal ?

L'examen des matériaux, la qualité de

leur grain, et tant d'autres indications techniques, enfin le recours aux sources historiographiques locales éclaireront *de visu* tous ces doutes que nous exposons à nos savants confrères landais ; leur loupe archéologique en aura raison, à coup sûr, quelque infiniment petits que soient les cas.

Nous notons, dès le début, ces anomalies apparentes pour justifier la prudence de nos réserves.

La *Sainte-Cène* occupe le milieu de cette frise ornementale ; elle en est le motif majeur et commande tous les autres sujets qui en dérivent ou s'y rattachent.

L'artiste y a associé les scènes de la Passion, selon l'ordre hiératique usité durant le moyen âge et dès le IXme siècle. C'est le sacrifice non sanglant du cénacle, précédant le sacrifice sanglant du Golgotha, que termine l'apothéose pascale.

Ce coordonnement de l'ensemble, par rapport à la Sainte-Cène, n'est pas, au premier abord, très lisible sur la frise de Saint-Paul de Dax ; les panneaux n'y occupent pas le rang qui leur siérait. De judicieux critiques supposent une interpolation inconsidérée ou fortuite. Nous adoptons cette hypothèse ; nous nous en autorisons pour procéder à l'étude de ces documents dans l'ordre qui nous paraît le plus vraisemblable.

Ier PANNEAU.
Les trois apôtres.

CE sont, en effet, trois apôtres qu'on doit voir dans ce premier panneau ; c'est tout à fait se méprendre que de voir en eux, comme il nous a été dit, les trois personnes de la très sainte Trinité.

Les trois personnages (figure 1) sont assis, nimbés, pieds nus, avec la barbe, un livre à la main.

Le nimbe, le livre sacré, les pieds nus, sont les invariables caractéristiques des apôtres dans l'iconographie des grands faits du cénacle et de la Passion.

Fig. 1. — Les trois apôtres.

Ces trois apôtres sont Pierre, Jacques et Jean. Le Christ espérait s'en faire une force dans la crise de faiblesses mortelles qui l'attendait à Gethsémani.

Ainsi débute la frise de Beaucaire qui comprend la Sainte-Cène suivie des trois grands drames de la Croix, de la Sépulture et de la Résurrection du Sauveur.

A Beaucaire, comme on peut le voir (figure 2), la série des représentations s'ouvre par le même groupe des trois apôtres. On les voit, comme à Dax, nimbés, pieds nus, avec la barbe, un livre à la main. La tête, l'expression de la physionomie, la pose, le geste, tout, jusqu'à la taille et au plissé des draperies, rappelle assez visiblement le premier tableau de Saint-Paul de Dax (figure 1). A droite est saint Pierre ; à ses pieds est le coq, ce prophète de si grand malheur pour le prince des apôtres. Le Christ parle à saint Pierre, lui pose la main sur le bras comme pour déplorer la témérité de ses serments et en atténuer le présomptueux enthousiasme.

Nous insistons sur ce cadre parce qu'il s'apparente à celui de Dax par une indé-

niable identité de composition, de groupement, d'attitude et conséquemment de signification et de but.

Dans les deux cas, l'imagier s'abandonne au désir d'anticiper sur l'institution de l'Eucharistie et de consacrer un tableau à part

Fig. 2. Frise de Beaucaire.

aux trois apôtres appelés par JÉSUS à devenir les anges consolateurs de ses derniers moments. Cette interprétation nous paraît plus que vraisemblable ; le beau groupe du lavement des pieds qui suit, dans la frise de Beaucaire (fig. 2), en est une démonstration.

IIme PANNEAU.
La Sainte-Cène.

L'EUCHARISTIE est le dogme fondamental du culte catholique et la raison transcendante de nos rites sacrés. Le cénacle fut la première basilique du monde chrétien. C'est à cette réminiscence immortelle que l'architecture, les arts décoratifs, l'iconographie surtout, ont emprunté leurs plus larges inspirations non moins que le sens, le tact sacré, l'esprit qu'elles comportent.

§ I. — Symbolisme eucharistique des premiers siècles.

La dévotion au Dieu du cénacle a été le premier culte de l'antiquité chrétienne. Célébrée par tous les arts, elle apparaît dès la première heure. On voit le bon Pasteur [1] entouré d'agneaux qui vont et viennent, broutent à ses pieds, se dressent devant lui, s'élancent comme pour chercher un refuge entre ses bras, tandis que, en même temps, de blanches colombes ou d'autres élégants volatiles abordent une coupe pour y étancher leur soif.

Ces symboles poétiques ne parlaient qu'aux initiés ; ils défendaient du regard railleur des profanes le secret de l'Eucharistie ; ce secret fut sans doute l'un des principes les plus ingénieux et les plus féconds de la symbolographie catholique.

Le vénérable Musée des Catacombes renferme d'autres documents d'une signification plus avérée et plus directe ; les fidèles y communient ; ce sont les divines synaxes. On y voit les convives assis au banquet ; les pains crucigères, rangés sur la table, sont évidemment relatifs à la divine communion. On y compte, à la vérité, un petit nombre d'invités, au moins trois, au plus neuf, jamais douze. L'étiquette conviviale,

1. Un de nos ectypes, attribué à l'époque des Antonins, d'Adrien peut-être, c'est-à-dire au début du deuxième siècle, reproduit plusieurs fois cette belle et douce figure.

à Rome, entendait que le nombre des convives égalât au moins le nombre des Grâces et ne dépassât jamais celui des Muses. C'était un innocent subterfuge de plus pour dérober aux païens la vérité des saints mystères et en dissimuler l'intimité divine.

§ II. — Disposition des convives.

Affranchis de telles inquiétudes, les ivoiriers des VIIIme, IXme, Xme siècles représentèrent la Sainte-Cène avec tous ses convives en leur nombre normal, mais assez ordinairement juchés les uns contre les autres sans ombre de symétrie. Vers les Xme et XIme siècles, les compositions de la Cène revêtirent ces formes larges, graves et dignes que l'on a vu se reproduire presque partout. Tout y est soigneusement coordonné ; la table magnifiquement dressée, les apôtres rangés en deux groupes égaux, six à droite du Christ, six à sa gauche, tous vus de face, sont d'un aspect saisissant de grandeur et de majesté. On dirait douze rois reçus à dîner par leur souverain suprême, ou encore les douze fils de Jacob réunis à la table royale dont Joseph, leur sauveur, leur fit les honneurs lui-même.

Cette composition si majestueuse et si simple apparaît, dès le Xme siècle, sur le tympan du réfectoire de l'abbaye de Dijon.

La basilique abbatiale de Saint-Bénigne eut pour architecte le vénérable abbé Guillaume « qui en fit un chef-d'œuvre entre « toutes les basiliques de la Gaule [1]. »

Cet homme de génie esquissa ses cartons vers la fin du Xme siècle, ce siècle si inintelligemment qualifié « de siècle de fer et de plomb », et dont un si grand nombre d'inventions scientifiques, de conquêtes morales, de magnificences artistiques, tant d'hommes de génie, les Mayeul, les Odilon, les Othon, les Sylvestre ont fait l'un des siècles d'or de l'ère chrétienne.

Guillaume commença les travaux de Saint-Bénigne, à Dijon, l'an 1001 ; il s'en réserva la direction, « en dicta les plans et guida les « appareilleurs sur les chantiers d'exécu- « tion [1]. » L'édifice avec son « *Sacrum peribolum* » fut achevé en quinze ans [2].

Le saint abbé excellait dans la science de la symbolique, dans l'art d'en varier les ressources et d'en féconder l'esprit. Il tira des divines Écritures, de nos liturgies sacrées, des aperçus symbolographiques regardés à juste titre comme des monuments d'érudition doctrinale et de sens artistique.

Son crayon fut quelquefois fertile en motifs nouveaux ; le plus ordinairement, il s'en tint aux allégories reçues qu'il raviva sous un refleurissement de formes rajeunies et délicieusement modifiées. Ce fut, probablement, sous la dictée de cet homme de génie, peut-être sous son propre crayon [3], que la composition de la Cène prit, pour la première fois, cette majestueuse et charmante allure, ce judicieux aspect, devenus depuis traditionnels et que le pinceau de Léonard de Vinci a immortalisés.

1. « Totius Galliæ basilicis mirabiliorem. » Raoul Glaber. *Vie de saint Guillaume*, ch. VI.

1. « Opus ipsum dictando et conducendo magistros. » (Ib.)

2. Nous devons à M. l'abbé Bougaud, depuis évêque de Laval, décédé il y a peu de mois, une étude critique de la basilique de Saint-Bénigne de Dijon, avec planches en regard, dessins et polychromies (1 vol. in-8°, 1854.)

Cet ouvrage est écrit avec savoir. Les sources historiographiques y sont judicieusement établies. L'auteur invoque des documents peu connus et jusque là mal compris au moyen desquels il prend victorieusement à partie l'aveugle ostracisme dont on a si longtemps frappé le haut savoir de nos vieux siècles chrétiens.

3. Le linteau sur lequel saint Guillaume fit tailler le motif de la Sainte-Cène occupe encore sa place primitive parmi les ruines de l'antique abbaye de Saint-Bénigne, et est maintenant au Musée des antiquités de la Côte-d'Or.

Du vivant de saint Guillaume, les Bénédictins de Saint-Bénigne de Dijon fondèrent une abbaye à Paris, sous le vocable de Saint-Germain des Prés. Le motif de la Cène fut sculpté sur le tympan de la porte de l'église sur le modèle de celui de Saint-Bénigne et dans des données analogues ; nous avons pu le constater, *de visu*, il y a peu de mois.

Nous reviendrons un jour, nous l'espérons, sur l'origine de cette savante composition dans l'étude iconographique des SAINTES-CÈNES de l'ère chrétienne dont nous préparons la monographie.

§ III. — Places qu'occupe le bas-relief de la Cène dans nos édifices sacrés.

Du Xe au XIVe siècle et dans les siècles suivants, la Cène occupa des places fort diverses dans les monuments qu'elle décora; elle pénétra quelquefois dans l'intérieur des basiliques et, alors, s'installa dans la partie intime du sanctuaire, au chevet, sur les colonnes du déambulatoire, dont elle historia les chapiteaux; elle y était suivie, de colonne en colonne, des divers sujets qui composent la Passion et la Résurrection de Notre-Seigneur ; le tout y ressemble au CHEMIN DE LA CROIX dont nous trouvons peut-être là le premier germe.

Le plus habituellement la Sainte-Cène figure à l'extérieur des églises ; on l'y voit tour à tour illustrer les linteaux et les tympans comme au Puy, à Nantua, à Charlieu, etc. ; s'étaler dans un même ensemble synoptique, comme à Saint-Gilles où elle meuble les trois portails et revêt la façade de tout ce que la symbolique et la statuaire ont de magnificences les mieux étudiées, de splendeurs rationnelles et judicieuses ; se distribuer en bandeaux d'ornement comme à l'église de Saintes où ce beau motif longe les pieds-droits de la porte et en pourtourne l'arcature ; se dessiner, comme à Beaucaire, en une longue frise, ou, enfin, comme à Dax, se répartir en dix tableaux.

A Dax, la Sainte-Cène occupe le deuxième tableau que nous allons étudier.

La Cene de Dax.

LA table est d'une seule pièce, longue, rectiligne. Les apôtres sont au nombre de douze, à droite et à gauche de Notre-Seigneur. Ils sont nimbés, leur nimbe est d'un assez étroit diamètre ; celui du Christ nous paraît crucigère.

Judas, qui est sans doute du nombre des convives, est nimbé comme eux tous ; cette anomalie n'est pas rare. Il faut ajouter que, lorsque les Cènes du même genre se trouvent polychromées, le nimbe de Judas est, le plus souvent, peint en noir.

Le vêtement des convives est assez uniforme de coupe et d'aspect ; il se compose de la tunique, du pallium dont le haut est orlé de perles, et dont le bas se perd dans les fronces très épaissement étoffées de l'antependium

Les apôtres ont les cheveux généralement courts, appliqués plats sur la tête, parfois calamistrés et tombant bien avant sur le front, la physionomie animée, les traits vivants, bien que rigides ; il y perce une foi ferme, l'application d'âmes absorbées dans un recueillement d'extatique tendresse. L'ensemble manque de perspective, la pose de vérité, les mains, les pieds, de sens anatomique.

La table est garnie de pains, couteaux, poissons, tasses, le tout d'un réalisme naïf ; elle est faite d'une seule planche que couvre une nappe où l'artiste s'est enhardi à un essai peu réussi du plissé antique.

Dans la plupart des Cènes de notre collection, la nappe revêt un très joli caractère décoratif ; elle tombe en festons d'une rare élégance. Les Saintes Cènes de Nantua, Vizille, Charlieu en sont d'intéressants spécimens.

Sur la table, à gauche, sont rangées quatre urnes, *hydriæ ;* leur office manifeste est de rappeler les noces de Cana où l'eau changée en vin a toujours passé pour être le miracle prophétique de la transsubstantiation eucharistique.

Au cénacle, JÉSUS s'est évidemment

souvenu de Cana. De ces deux prodiges similaires, l'un inaugure les miracles de Notre-Seigneur dès le premier jour de sa vie publique, l'autre en ferme la série la veille même de sa mort ; ce contraste intéresse, et nous comprenons que la pensée soit venue à l'âme dévote de l'artiste chrétien de les associer dans un même cadre.

Fig. 3. — Sainte-Cène de Dax.

« Bien que, d'après le texte sacré, les vases « fussent au nombre de six à Cana, les artis- « tes les ont souvent représentés en moins « grand nombre [1]. » Nous en voyons trois sur un de nos sarcophages de Vaison, deux seulement sur un autre d'Arles.

(A suivre.)

CH. DIDELOT,
Curé de la cathédrale de Valence (Drôme).

1. *Dictionnaire* de M. Martigny. Verbo *Cana*.

Les tapisseries des églises de Paris.

Deuxième article. (Voy. p. 288, 3me livraison, 1889.)

Tapisseries de l'église de Saint-Paul.

L'ÉGLISE placée, au siècle dernier, sous le patronage de saint Paul, n'existe plus. Elle a cédé son nom à l'ancien noviciat des Jésuites, autrefois sous l'invocation de saint Louis. Ainsi s'est conservé le nom d'une des principales paroisses du quartier Saint-Antoine, et d'une des plus vieilles églises de Paris.

L'ancienne église de Saint-Paul possédait plusieurs suites importantes de tapisseries dont les inventaires du XVIIe siècle nous ont conservé l'énumération malheureusement bien succincte. L'une de ces tentures jouissait d'une réputation toute particulière; aussi Germain Brice et, après lui, Thiéry, n'ont-ils eu garde de l'oublier dans leurs ouvrages sur Paris.

« Anne de Phelippeaux de Ville-Savin, « veuve de Léon Bouthillier, comte de Cha- « vigny, dit le premier des historiens que « nous venons de citer (1), a donné par « testament une tenture de tapisserie à cette « église, où l'Histoire de saint Paul est « représentée avec assez d'art. »

Le *Guide des Amateurs* de Thiéry est un peu plus explicite. « Les jours de fête, lit- « on dans cet auteur (2), la nef est parée « d'une très belle tapisserie, or, argent et « soie, représentant l'Histoire de saint Paul, « présent fait à cette église par Anne Phely- « peaux de Villesavin, veuve de Léon « Bouthillier, comte de Chavigny, ministre « d'État. »

Thiéry nous apprend ici un détail important: l'Histoire de saint Paul était tissée de soie et d'or. Quant à l'argent dont il parle, il s'agit sans aucun doute de fils de vermeil dont l'or avait disparu par le frottement. Il ne faut pas oublier que l'or pur n'a jamais été employé, non plus que l'argent, à l'état de fil, dans le tissage des tapisseries. Ce qu'on nomme communément fil d'or est toujours un fil d'argent revêtu d'une mince couche d'or. L'or pur eût été d'un prix trop élevé; quant à l'argent il eût noirci très vite. L'Histoire de saint Paul était donc tissée de soie rehaussée de fils de vermeil.

Léon Bouthillier, comte de Chavigny, mourut en 1652; le don de la tapisserie léguée par sa veuve est donc postérieur à cette date, et probablement d'un assez grand nombre d'années. L'ancien ministre d'État étant mort à l'âge de quarante ans, sa veuve put prolonger sa vie jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Malheureusement, cela ne nous apprend pas la date de l'exécution de la tapisserie; c'eût été là le point essentiel.

La faveur de la famille de Chavigny avait atteint son apogée sous Louis XIII. Il est donc permis de supposer, sous toutes réserves bien entendu, que l'Histoire de saint Paul fut exécutée entre 1620 et 1640, vraisemblablement dans un atelier parisien. Cette question de date est capitale; car la période du règne de Louis XIII est celle où les tapissiers parisiens produisirent leurs travaux les plus remarquables.

Les inventaires de l'église de Saint-Paul n'ont garde d'oublier la suite magnifique consacrée à l'histoire du patron de la paroisse. Mais ils se montrent plus insensibles peut-être que les historiens aux mérites de

1. Édition de 1717, t. II, page 158.
2. Tome I, p. 693.

la tenture; car ils ne prennent pas même le soin de noter le détail conservé par Thiéry. Ils ne font pas mention de fil d'or, et traitent une œuvre exceptionnelle sur le même pied que des pièces usées et sans mérite.

Il existe deux inventaires des meubles de Saint-Paul. L'un porte la date de 1704, l'autre celle de 1787 (1). Le texte des deux registres diffère sensiblement; il sera donc utile de les citer l'un après l'autre.

Du premier de ces inventaires, il ressort que l'église de Saint-Paul ne possédait pas moins de soixante-huit tapisseries, y compris dix-huit pièces de tapisserie de Bergame, et sans compter un panneau au petit point. Parmi ces tapisseries figurent deux histoires de saint Paul, l'une en six, l'autre en dix-sept pièces, sans que rien indique laquelle de ces deux suites provenait du legs de la comtesse de Chavigny. A côté des sujets tirés des actes du patron de la paroisse, figurent une vie de saint Lubin « à l'antique », en quatre panneaux, une histoire de Moïse, en huit sujets, trois pièces de l'histoire de Constantin, quatre de l'histoire de saint Pierre avec les armes de la famille d'Argouges. Après l'église de Notre-Dame, Saint-Paul était donc une des plus riches paroisses de Paris en somptueuses tentures.

Mais, comme nous l'avons précédemment fait remarquer au début de cette étude, les tapisseries des églises de Paris disparaissaient avec une facilité qui inspire bien des doutes sur la probité de leurs gardiens naturels. Pour l'église de Saint-Paul, nous pouvons constater les pertes subies en moins d'un siècle: l'inventaire de 1787, au lieu des soixante-huit pièces de 1704, n'en mentionne plus que quarante-deux. Dans ce nombre figurent d'abord huit pièces servant à tendre le chœur; l'inventaire n'indique pas le sujet. Nous pensons qu'il s'agit de l'histoire de Moïse, car l'article suivant signale huit pièces des actes de saint Paul avec des fils d'or; c'est évidemment ce qui reste des sujets de la tenture donnée par la comtesse de Chavigny. Que sont devenus les neuf autres panneaux? L'inventaire ne le dit pas.

En tout cas, il est peu probable que, la nef étant décorée de l'histoire de saint Paul, le même sujet fût répété dans le chœur. C'est donc une raison sérieuse pour supposer que les huit pièces affectées à la garniture du chœur étaient plutôt l'histoire de Moïse de l'inventaire de 1704 que la suite de saint Paul comprise dans le même article.

En 1787 nous retrouvons encore l'histoire de Constantin au grand complet. Quant aux seize vieilles tapisseries employées à la tenture du portail les jours des processions, il s'agit probablement des pièces de Bergame de 1704.

Il n'en aurait donc disparu que deux.

Il est plus malaisé de reconnaître dans le premier de nos inventaires les sept vieilles tapisseries verdures mentionnées dans celui de 1787. Toutefois, comme il est dit que ces tentures servaient autrefois aux piliers, on aura sans doute désigné ainsi le second saint Paul, décrit dans le même article que le Moïse, et où le paysage tenait probablement une place importante. Cette tenture était en effet affectée, en 1704, à la garniture des piliers de la nef.

De l'histoire de saint Lubin en quatre tableaux, des six pièces à personnages, des quatre panneaux de la vie de saint Pierre énumérés dans le premier inventaire, il n'est plus question en 1787, non plus que d'une partie de l'histoire de saint Paul donnée par Mme de Chavigny. Que ces tentures aient été tellement négligées par leurs

1. Tous deux sont conservés aux Archives nationales, à Paris, dans la série LL, sous les nos 906 et 907. Voyez le premier registre aux folios 36, 44, 53 et le second à la page 61.

gardiens qu'il n'en soit resté aucun lambeau, ou qu'on ait été obligé de les jeter, c'est ce qui nous paraît difficile à admettre. Que sont-elles donc devenues ?

Autre problème : les tapisseries mentionnées dans l'inventaire de 1787 existaient encore au début de la Révolution. Sans doute, une partie du mobilier des églises a péri dans les autodafés révolutionnaires ; mais les tapisseries offrent un détestable aliment pour des feux de joie. Il nous semble donc fort probable que bon nombre de ces anciennes tentures des églises existent encore, en tout ou en partie, dans les collections d'amateurs. La difficulté est de les retrouver. Le seul moyen pratique pour y arriver est de rechercher et de publier comme nous le faisons ici, tous les détails conservés dans les anciens documents sur ces tapisseries.

Voici le texte des deux inventaires de l'église de Saint-Paul portant la date de 1704 et 1787 ; on ne donne ici, bien entendu, que les passages relatifs aux tapisseries et aux tapis.

Inventaire de l'église de Saint-Paul en 1704 (1).

Parmi les objets servant aux prédicateurs :

Dans la grande chambre:

Six pièces de tapisseries à personnages, dépareillées, contenant douze aulnes ou environ de tour sur deux aulnes et demie de hauteur aussy environ.

Parmi les meubles servant aux marguilliers :

Quatre pièces de tapisserie à l'antique à personnages, représentant l'*histoire de saint Lubin*, raccommodées et redoublées du temps de M. de la Fleutire qui en a augmenté une pièce qui manquait.

Inventaire des tapisseries, tapis et autres meubles donnez à la garde du sieur Claude Pignon, tapissier de la fabricque Saint-Paul, vérifié et augmenté en présence de Messieurs les Marguilliers en l'année 1703 :

Premièrement, dix-sept grandes pièces de tapisseries représentant l'*histoire de saint Paul*, qui sert à tendre laditte église par les hauts, doublées de toile.

Plus, seize pièces de tapisserie, ledit Pignon en ayant retiré deux du sieur Roussel quy les avoit du sieur Demarne, pour les raccomoder, servans à tendre les pilliers de la nef et les pilliers du chœur par le dehors, dont huit de l'*histoire de Moyse* et six représentant l'*histoire de saint Paul*, dont les bordures représentent les *Quatre Élémens*, servant à tendre les pilliers de la nef.

Plus, trois pièces de tapisserie représentant l'*histoire de Constantin*, données à l'église par feu M. Legendre, où sont les armes de la famille.

Plus, quatre petites pièces de tapisserie représentant l'*histoire saint Pierre*, données par M. d'Argouges, où sont les armes de sa maison, doublées de toile neuve et racomodées depuis peu.

Plus, dix-huit vieilles pièces de tapisserie de Bergame, servant à tendre les charniers.

Plus, cinq tapis de Turquie...

Plus, deux tapis de Perse...

Plus, un grand câble de chanvre servant à tendre les grandes tapisseries.

Plus, deux grandes cordes de commande avec les crochets de fer servant à élever les grandes tapisseries.

Plus, huit grandes perches servant à tendre les tapisseries entre les arcades.

Plus un morceau de tapisserie au petit point, représentant la *conversion de saint Paul*, contenant deux aulnes et un quart de long sur une aune de large.

Le tout laissé en garde du sieur Pignon, tapissier de l'œuvre.

Inventaire de 1787.

Tapisseries et tapis.

1. Huit grandes pièces de tapisserie de haute-lisse, représentant divers sujets de l'histoire, servant à tendre le chœur.

2. Huit grandes pièces de tapisserie de haute-lisse, représentant divers sujets des *Actes de saint Paul*, servant à tendre la nef, dans lesquelles pièces il y a des fils d'or.

3. Trois pièces de tapisserie représentant le *Baptême de Constantin.*

4. Seize vieilles tapisseries servant à tendre le portail de l'église pour les processions des Fêtes-Dieu.

5. Un tapis de Perse servant dans le chœur.

6. Deux autres grands tapis, dont l'un sert à couvrir les marches du sanctuaire et l'autre à la chapelle de la communion.

7. Trois petits tapis.

1. On a donné plus haut la cote des registres qui contiennent ces inventaires.

8. Sept pièces de vieilles tapisseries verdures, servant autrefois aux piliers et servant actuellement à la communion du temps pascal sous les charniers.

Banières.

1. Une banière brodée en or avec figure représentant la *Conversion de saint Paul.*

2. Une banière faite depuis l'inventaire de 1747 des pentes de l'ornement dit le Légat.

Tapisseries de l'église de Saint-Étienne du Mont.

DÈS le milieu du dix-septième siècle, l'église de Saint-Étienne du Mont était une des plus riches de Paris en tentures de prix. Un inventaire portant la date de 1637 ne laisse aucun doute à cet égard. Il énumère plus de soixante pièces servant à des usages différents, les unes à la garniture des piliers de la nef, les autres à la chaire, d'autres au chœur et au lutrin, d'autres enfin aux charniers. Il est vrai que les inventaires d'une date postérieure à 1637 ne disent plus mot des tapisseries ; mais, cette fois, nous avons la certitude que ce silence provient de la négligence du rédacteur, car certaines des tapisseries mentionnées en 1637 existent encore aujourd'hui et n'ont pas quitté l'église. Le fait est assez rare pour que nous nous y arrêtions.

Parmi les tapisseries de Saint-Étienne du Mont, celles qui représentaient la vie du patron de la paroisse jouissaient d'une grande réputation. Elles devaient leur notoriété à une circonstance particulière. Les dessins qui avaient servi de modèles aux tapissiers étaient exposés dans la sacristie de l'église et se trouvaient en permanence sous les yeux des visiteurs.

Comme les tapisseries n'étaient tendues qu'à l'occasion des grandes fêtes, aux jours de nombreuse affluence, elles étaient moins connues des curieux que ces dessins constamment exposés dans la sacristie, où chacun pouvait les examiner à loisir. Dargenville parle ainsi de ces modèles dans son *Voyage pittoresque* (1) : « On conserve dans « la salle des marguilliers dix-huit dessins à « l'encre de la Chine du meilleur temps de « La Hyre, d'après lesquels ont été faites « les tapisseries qui représentent l'histoire « de saint Étienne. »

Une partie de l'histoire de saint Étienne serait conservée, dit-on, au Louvre parmi les trente-sept dessins de Laurent de La Hyre que possède le Musée. Mais de ce que le peintre eût peint dix-huit sujets, il ne faudrait pas en conclure que le nombre des tapisseries fût aussi considérable. Si tous les anciens auteurs s'accordent pour déclarer que les tapisseries de la vie de saint Étienne étaient du dessin de Laurent de la Hyre, ils négligent de préciser le nombre des pièces.

L'inventaire de 1637 fait déjà mention de quatre grandes pièces de l'histoire de saint Étienne. Ces pièces sont probablement celles dont La Hyre avait donné le dessin ; dans ce cas, il faut admettre qu'il fut chargé de ce travail dans sa jeunesse puisqu'en 1637 il n'était âgé que de trente-un ans, étant né en 1606.

Quoi qu'il en soit, les tapisseries de Saint-Étienne ont pour nous un intérêt exceptionnel, d'abord parce qu'elles ont été tissées sur le modèle d'un artiste parisien, très probablement dans un atelier de la capitale, et surtout parce qu'il en existe encore, dans une des salles du presbytère, un panneau qui permet de juger du mérite de la composition et de l'exécution. Il représente la *Lapidation de saint Étienne*, et mesure 3 mètres 10 c. de hauteur sur 4 mètres 15 c. de largeur. Des fils d'or, ou

1. 6e édition 1778, p. 276. Voyez aussi Thiery, t. II, p. 232.

plus exactement de vermeil, rehaussent l'éclat du tissu.

C'est, on le voit, une œuvre soignée, donnant l'idée la plus avantageuse du mérite de ses auteurs.

Deux autres tapisseries, conservées également dans ce presbytère, méritent d'être signalées. Il s'agit de tableaux, exécutés au petit point et entourés d'ornements brodés en or. Ils représentent le *Repas d'Emmaüs*, d'après le Titien et la *Sainte Famille* de Raphael. M. Clément de Ris qui les a vus et étudiés les croit exécutés au XVIIIe siècle. Leur provenance est inconnue. Dans tous les cas, ils ne figurent pas sur l'ancien inventaire auquel il nous faut maintenant revenir.

Ce document mentionne plus de soixante pièces de tapisserie, un plus grand nombre qu'à l'église de Saint-Paul. Ces tapisseries représentent l'*Apocalypse* en deux pièces, l'*Histoire de saint Étienne*, en quatre panneaux, un sujet grotesque et une *Histoire de David* en petit, deux sujets de l'*Histoire de Notre-Dame*, neuf tapisseries pour les piliers de la nef, sans indication de sujets, trois verdures pour couvrir les bancs, une *Histoire de Samson*, en cinq tableaux, une pièce avec les quatre évangélistes aux quatre coins, une tapisserie *à boscherons*, dix-sept pièces de Bergame, quinze pentes pour le chœur, huit tapis pour la chaire du prédicateur, le chœur et le lutrin, un petit tapis de Beauvais, quatre pentes de tapisseries de haute-lisse pour le tour du chœur, trois tableaux au petit point ayant leur place sous le jubé, enfin, trois vieilles pièces servant de marchepied ou de soubassement, soit en tout quatre-vingts pièces de toute nature, offrant les spécimens les plus variés de l'industrie du tapissier.

Comme nous l'avons dit, il existe d'autres inventaires des meubles de l'église de Saint-Étienne du Mont que celui de 1637 ; mais aucun d'eux ne parle des tapisseries dont quelques-unes jouissaient cependant d'une grande notoriété [1].

Il ne nous reste qu'à donner le texte de l'inventaire de 1637 relatif aux tapisseries. Il contient sur les donateurs des renseignements bons à conserver.

Extrait de l'inventaire de 1637 [2].

Ensuit ce qui est es mains et en la possession dud. Helye, sonneur :

Deux piesses de tapisserye de l'*Apocalipse* qui ont esté données par madame Girard.

Item, quatre grandes piesses de l'*Histoire de saint Estienne.*

Item, une autre piesse de crotesque et de l'*Histoire de David* en petit volume.

Item, deux piesses de l'*Histoire de Nostre-Dame.*

Item, neuf pièces de tapisseryes servans aux pilliers dans la nef.

Item, trois banchers en petite verdure.

Item, cinq grandes piesses de l'*Histoire de Samson.*

Item, deux vieilles piesses servant de marchepied.

Item, un soubassement de tapisserye servant en rang de tapisserye derrière le maître autel.

Item, une piesse où sont les *quatres Esvangelistes* aux quatre coins.

Item, quatorze piesses de Bargame à portique servans aux charniers.

Item, trois aultres piesses de Bargame, données par madame Le Clere.

Item, une piesse de tapisserye donnée par M. Charbonnier, où sont représentez des boscherons.

Item, quinze pantes de tapisserye qui se metent aux balustres du cœur.

Item, huit tapis servans tant à la chaire du prédicateur que dans le cœur et au lutrin.

Item, un petit tapis de Beauvais qui sert ordinairement.

Item, quatre pantes de tapisserye de haute lisse servans autour du cœur.

Item, trois tableaux de tapisserye à petit point servans soubz le jubé.

1. D'après une note qui nous a été communiquée, deux tapisseries, représentant l'une un *Ecce Homo*, l'autre une *Mère de Douleurs*, auraient été conservées dans la sacristie de l'abbaye de Sainte-Geneviève. Nous n'avons pas rencontré d'inventaire de l'abbaye Sainte-Geneviève ; aussi nous contenterons-nous de noter ici le renseignement un peu vague que nous avons recueilli, sans en pouvoir fournir la confirmation.

2. Archives Nat., L. 635, n° 14.

Tapisseries de l'église de Sainte-Marine.

CETTE église fort ancienne, située dans un cul-de-sac de la Cité ayant sortie sur la rue Saint-Pierre-aux-Bœufs, n'offrait qu'une particularité digne de remarque, c'était d'être la paroisse de l'archevêque. Aucun des historiens de Paris ne s'arrête à cet édifice insignifiant « où MM. les amateurs, dit Thiéry, n'auront rien à remarquer ». Toutefois la petite église de Sainte-Marine en la Cité possédait un certain nombre de tapisseries curieuses, ainsi qu'en témoignent deux inventaires du XVIIe siècle, l'un de 1627, l'autre de 1662.

Le texte de ces inventaires n'a pas besoin de commentaires. Cependant, la mention de tapisserie de Beauvais dès 1627 mérite d'attirer l'attention. Ces tapis à couvrir l'autel sont-ils des étoffes ou des pièces de tapisserie proprement dite ? Nous avons déjà rencontré plusieurs témoignages indiquant que la ville de Beauvais avait possédé des ateliers de tapissiers bien avant l'installation de la manufacture royale établie par Behagle sous Louis XIV. Malheureusement l'article que nous relevons ici est d'une rédaction beaucoup trop vague pour servir d'argument dans un sens ou dans l'autre.

Inventaire de l'église de Sainte-Marine en la Cité fait en 1627 (1).

1. Trois tapis à couvrir l'autel, de tapisserie de Beauvais.

2. Une tenture de tapisserie à grands personnages, contenant huit pièces, qui a esté donné par M. et Mme Renesi (2).

3. Ung tappi qui se met dans le cœur au dessus du jubé, représentant une *Pastorelle* (3), relevé de soie, de haute lisse.

4. Deux autres petitz tappis de haute lisse, où est représenté l'*Arche d'Alliance.*

Un inventaire de 1662 (1) réunit toutes les tapisseries dans un article unique : « Unze pièces de tapisserie à personnages, sçavoir : trois petites et huit grandes » ; c'est-à-dire les deux sujets de l'Arche d'alliance, la Pastorale et les huit panneaux donnés par M. et Mme Renesi.

1. Archives nationales, LL, 845, page 42.

2. M. Renesi, figure parmi les marguilliers de l'église en 1583-4. (*Même registre*, LL. 845, p. 90.)

3. Une pastorale.

Tapisseries de N.-D. de Lorette (1).

L'INVENTAIRE de l'église de Notre-Dame de Lorette offre cette particularité curieuse de présenter le détail des sujets de l'histoire de Moïse, ce qui se présente très rarement dans les documents de la nature de ceux que nous reproduisons. Les six sujets de l'histoire de Moïse spécifiés dans l'inventaire se rapportent exactement aux sujets traités par Poussin et dont le Mobilier National possède encore plusieurs exemplaires en haute-lisse. Nous ne voudrions pas en conclure que la tenture de Moïse de l'église de Notre-Dame de Lorette fût une copie des sujets du Poussin ; cependant, nous ne voyons aucun argument sérieux contre cette hypothèse. A coup sûr, des tapisseries exécutées vers 1640 ou 1650 pouvaient bien être « demi usées » en 1752.

La même église possédait encore huit autres pièces, dont le sujet n'est pas indiqué à l'inventaire, soit en tout quatorze pour une église de peu d'importance. Si nous avions tous les inventaires de nos églises au XVIIIe siècle, c'est par centaines qu'on compterait les tapisseries affectées à leur décoration.

1. Même registre, LL, 845, p. 47.

2. Bâtie au milieu du dix-septième siècle, l'église, ou plutôt la chapelle de Notre-Dame de Lorette, était située rue Coquenard, tout près de l'église actuelle qui porte le même nom. Elle dépendait de Montmartre. Les anciens historiens de Paris s'accordent à dire qu'elle n'offrait rien de remarquable. Aucun d'eux ne parle des tapisseries de Moïse.

INVENTAIRE DES ORNEMENTS DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE LORETTE EN 1752 (1).

Chapitre sixième qui comprend les tapisseries :

Six pièces de tapisseries demie usées, représentant l'*Histoire de Moïse*, sçavoir :

La première, son Exposition sur les eaux.

La seconde, la Délivrance des eaux.

La troisième, le Buisson ardent.

La quatrième, Moïse frappant le rocher.

La cinquième, la Manne dans le désert.

La sixième, le Serpent d'airain.

Plus, six pièces de tapisserie de verdure, sçavoir : quatre grandes et deux petites.

Deux vieilles pièces de tapisserie de Bergame dans la chambre du prédicateur.

(Le chapitre V contient l'énumération des tableaux, mais sans noms d'auteur).

Tapisseries de l'église de Saint-Merri.

UN inventaire daté de 1646, renferme cet article unique :

« Item, cinq pièces de tapisserye fort vieilles, de « l'histoire sainct Mederic, estantes dans la chambre « (du trésor.)

Comment l'inventaire ne mentionne-t-il pas dans cette église une des suites les plus intéressantes pour l'histoire de l'industrie française ? L'église Saint-Merri possédait jadis une *Vie de Jésus-Christ* exécutée, sur les dessins de Henri Lerambert, par un tapissier parisien, Maurice Dubout, dans l'atelier de la Trinité, situé rue Saint-Denis.

Le traité passé en 1584, par Maurice Dubout avec les marguilliers de Saint-Merri, a été publié *in extenso* dans notre *Histoire générale de la tapisserie*. Nous l'avons analysé dans un ouvrage plus récent. Inutile donc d'y revenir encore. Deux fragments des tapisseries de la vie de JÉSUS-CHRIST sont précieusement conservés au Musée des Gobelins et au Musée de Cluni.

Quant à l'histoire de saint Méderic, mentionnée dans l'inventaire de 1656, on n'en connaissait pas jusqu'ici l'existence. Les historiens de Paris ne signalent que la Vie de JÉSUS-CHRIST d'après Lerambert.

1. Archives nationales, LL, 874, p. 14.

Tapisseries de Saint-Germain l'Hurerrois.

IL n'est pas surprenant que tous les historiens soient muets sur les tapisseries de cette église, car l'inventaire de 1730 (1), qui en fait mention, semble leur accorder bien peu d'importance. Voici en quels termes il en parle : « Les trois petites tapisseries de la Vierge, de saint Vincent et de saint Germain, dont le chœur était autrefois tendu aux fêtes solennelles et qui sont dans la chambre du jubé avec le grand tapis. »

Les registres capitulaires de cette église (2) contiennent la mention du don d'une tapisserie dans des circonstances qui méritent d'être rappelées. Le fait est consigné à la date du 24 juillet 1514 sous la rubrique : *Datio tapicerie*, dans les termes suivants :

« Item, magister Johannes Perne, capellanus chori « hujus ecclesie tradidit eisdem dominis supra burel- « lum capituli quamdam tapiceriam quam, ut dicit « idem Perne, quidam mercator oriundus ex ista par- « rochia dederat et dedit ipse ecclesie pro serviendo « sedibus seu cathedris dicti chori, quâ per dominos « acceptâ, gratias dicto mercatori egerunt et ordina- « verunt quod in intentionem ipsius supradicti merca- « toris et in recognitionem hujusmodi beneficii fiet in « ipsa ecclesia aliquod servitium. »

Tapisseries de l'église de Saint-Sauveur et de la Maison des Feuillants.

NOUS empruntons à d'anciens auteurs la mention de deux tapisseries sur lesquelles nous ne possédons pas d'autre renseignement.

1. Archives nationales, LL, 550, n° 49.
2. Archives nationales, LL, 503, fol. 189.

On lit dans le livre de l'abbé Lebeuf [1] le passage suivant : « Une arrière-petite-« fille de la Pucelle d'Orléans, Jacqueline « du Lys, avoit légué à cette église une tapis-« serie de haute-lisse, de trois aunes et « demie de haut sur cinq aunes un tiers et « demi de long, qui représentait le *Tombeau* « *d'Abraham* et la *Naissance d'Esaü et de* « *Jacob*. Les armes de la donatrice et de son « mari, Jean Henrion, étaient brodées dans « la bordure. Ce fut Pierre Dubout, tapis-« sier ordinaire du Roi, demeurant en la « grande galerie du Louvre, qui fit cette « tapisserie en 1634. »

Signalons encore une tapisserie représentant *Jésus mort sur les genoux de la Vierge*, avec un entourage d'arabesques et des rehauts de fil d'or qui, suivant un inventaire dressé par Alexandre Lenoir, aurait appartenu, en 1789, à la maison des Feuillants.

Tapisseries de Saint-Gervais.

BIEN que nous ne possédions aucun document nouveau sur la fameuse tenture à laquelle Eustache Le Sueur avait collaboré, nous ne saurions la passer sous silence dans cette revue générale des tapisseries conservées dans les églises de Paris. Aussi bien, est-il utile de rappeler quelquefois les vicissitudes auxquelles sont en butte de nos jours les œuvres d'art les plus célèbres, ne fût-ce que pour nous empêcher d'exalter les vertus du temps actuel au détriment du passé. Les actes de vandalisme sont tout aussi fréquents, plus fréquents peut-être aujourd'hui qu'à aucune autre époque. L'histoire des tapisseries de Saint-Gervais en fournit la preuve péremptoire.

1. Edition Cocheris, tome I, p. 268.

La suite complète comptait six sujets. Les tableaux, peints par les artistes les plus renommés, décoraient la nef de l'église qui possédait aussi les tapisseries.

Eustache Le Sueur avait représenté *saint Gervais et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles*. Le beau-frère de Le Sueur, Thomas Goussay, avait peint le *Supplice de saint Gervais* attaché sur un chevalet. La *Décollation de saint Protais* était l'œuvre de Sébastien Bourdon. Philippe de Champagne avait exécuté les trois autres sujets: l'*Apparition des deux martyrs à saint Ambroise*, l'*Invention de leurs reliques*, la *Translation de leurs corps* [1].

Tous les historiens de Paris ont parlé de ces tableaux ; mais ils paraissent moins bien connaître les tapisseries. En effet, aucun d'eux n'a vanté, comme elles le méritent, les admirables bordures rehaussées d'or, dont le large champ est chargé d'anges, de croix, de calices, du dessin le plus pur et en même temps le plus décoratif. Nous avons pu examiner à loisir ces admirables modèles de l'art français, et nous ne saurions trop déplorer l'étrange décision qui en a privé nos collections publiques, les séparant à jamais des panneaux qu'elles encadraient encore naguère.

Aliénées par la fabrique de l'église, après avoir traversé les révolutions et avoir échappé aux injures du temps, les tapisseries de Saint-Gervaist ombèrent entre les mains d'un marchand bien connu qui détacha les bordures des tableaux et les vendit séparément à un riche amateur israélite. La ville de Paris, avertie par l'émotion qu'avait causée ce marché scandaleux et illégal, revendiqua les tapisseries en justice. Il fallut passer

1. Le tableau de Le Sueur, terminé par son beau-frère, et celui de Bourdon sont au Louvre avec deux des compositions de Philippe de Champagne. Le *Supplice de saint Gervais* est à Lyon.

par plusieurs degrés de juridiction pour en arriver à cette belle solution que les sujets du milieu rentreraient en possession de la ville de Paris, tandis que les bordures resteraient la propriété de leur acquéreur. J'avoue, pour ma part, n'avoir jamais compris que la vente, reconnue irrégulière pour les scènes principales, fût déclarée valable pour les bordures. Ces tapisseries, respectées par les Révolutions et par le temps, auront donc été détruites par l'arrêt médité d'un tribunal [1].

(A suivre.)

JULES GUIFFREY.

1. Dans son excellente notice descriptive et critique sur les tapisseries de la ville de Paris, parue récemment, M. Lenfant, chef du contrôle du matériel de la Ville, donne les détails les plus précis sur cette déplorable affaire, et cite les passages essentiels du jugement du tribunal de la Seine et de l'arrêt de la Cour qui consacrèrent un des actes de vandalisme les plus étranges dont on ait gardé le souvenir.

Les statuaires, à Rome.

LE marbre a été employé de deux façons, uni ou sculpté, ce qui a donné lieu à trois catégories d'artistes, le *marbrier*, le *sculpteur* et le *statuaire*.

Au moyen âge, le *marmorarius* s'est souvent confondu avec le *sculptor :* le marbrier cumulait les emplois, sans toutefois sortir de la sculpture décorative.

Le statuaire, au contraire, se limite exclusivement au relief, haut et bas, ainsi qu'à la ronde bosse. Or la statue, suivant ses proportions, prend différents noms, que nous trouvons dans la pratique de l'atelier : la *statuette* est plus petite que nature, la *statue* proprement dite prend pour modèle la taille humaine ; le *buste* ne donne que la partie supérieure du corps, la tête, les épaules et quelquefois la poitrine ; la taille *héroïque*, beaucoup plus grande que nature, idéalise, en le grandissant, le corps humain et ainsi ont été figurés chez les Romains les dieux et les héros ; enfin, le *colosse*, qui a laissé son nom au Colisée, est d'une hauteur amplifiée au-delà de toute expression.

La statuaire jouit d'une faveur réelle dans l'antiquité classique, grecque et romaine. Rome est encore pleine de ses œuvres, retrouvées et remises en honneur ; les musées surtout en regorgent.

Le moyen âge l'a peu pratiquée et ce qui en reste est insignifiant. Il y a bien par ci par là des statuettes, complément d'un meuble et même des statues couchées sur des tombeaux ; mais la statue, comme telle, c'est-à-dire isolée et produisant seule son effet, est rare. Pour le XIIIe siècle, nous n'avons que les statues de saint Pierre et de saint Paul et celle, agenouillée, du pape Nicolas IV, à Saint-Jean de Latran ; au XIVe, le buste de Benoît XII, à Saint-Pierre et une statue de saint Michel, à l'archi-hôpital de Latran ; au XVe, les statues des saints apôtres Pierre et Paul, dans la sacristie de la basilique vaticane et de saint André, à sa chapelle sur la voie Nomentane.

Au XVIe siècle, après l'étude attentive de la nature et de l'antiquité, les statues reprennent leur vogue d'autrefois. On les multiplie tant au dehors qu'au dedans des églises. La tradition fut continuée aux deux derniers siècles.

La plupart de ces œuvres, souvent très méritantes, sont anonymes : on ne connaît leurs auteurs que par les documents manuscrits (le chevalier Bertolotti en a révélé un grand nombre dans ses diverses publications, d'après les archives romaines) et les textes imprimés. Il y a une autre source qu'il importe de consulter et que j'ai mise à contribution : ce sont les *signatures* des œuvres elles-mêmes et les *épitaphes* des statuaires.

J'en ai recueilli ici quarante-trois. C'est peu assurément, néanmoins c'est un apport à l'histoire de l'art qu'il ne faut pas négliger. Je remonte à l'époque grecque par sept noms, tous les autres sont de l'époque moderne.

ALGARDI (Alessandro).

Alexandre Algardi, plus connu sous le nom de l'Algarde, a signé une grande statue de bronze d'Innocent X, fondue sur son modèle et qui orne l'appartement des conservateurs, au Capitole :

OPVS ALEXANDRI ALGARDI

APOLLONIUS.

Le musée Pie-Clémentin, au Vatican, possède un torse d'Hercule assis, en marbre grec, qui est signé du nom de l'Athénien Apollonius, fils de Nestor. Il fut trouvé dans les Thermes de Caracalla et Michel-Ange le regardait comme l'œuvre la plus classique découverte jusqu'à lui. Voici sa signature :

ΑΠΟΛΛΟΝΟϹ
ΝΕϹΤΟΡΟϹ
ΑΘΗΝΑΙΟϹ
ΕΠΟΙΕΙ

ARISTÉE.

En 1765, on découvrit dans la villa d'Adrien, à Tivoli, une statue de centaure, sculptée en noir antique. Clément XIII l'acheta et la donna au musée du Capitole. Il fit même à cette occasion frapper une médaille.

A la base de la statue sont gravés sur trois lignes les noms et titres des deux sculpteurs Aristée et Papias, qui, ainsi que l'indique le dernier mot, appartenaient à l'école aphrodisiaque de sculpture, fondée au temps de l'empereur Adrien :

ΑΡϹΗΤΕΑϹ · ΚΑΙ
· ΠΑΠΙΑϹ
ΑΦΡΟΔΕΙϹΕΙϹ.

BIANCHI (Giovanni Battista).

Le chevalier Bertolotti reproduit, d'après Galletti, son épitaphe, qu'il dit être dans l'église de *la Morte*, « près le maître-autel » et qui est inscrite au millésime de 1600 :

D. O. M.
JO . BAPTISTÆ BLANCO
SCVLPTORI EXIMIO
OCTOGENARIO QVI
OBIIT PRID . ID . DECEMBR (1).
MDC.
ET CAMILLÆ CONIVGI
CASTISSIMÆ
TVTIA F . (1) PARENTIBVS
OPTIMIS P . (2)
ANNO JVBILEI.

1. *Pridie idus decembris.*

« Zani prétend que ce vaillant sculpteur et restaurateur de statues antiques, était Milanais, mais, d'après un acte notarié que j'ai vu, il est certain qu'il est né à Saltrio. » Dans les comptes de la Chambre apostolique, il figure comme estimateur de travaux de sculpture de 1588 à 1590. Il fit deux testaments, en 1597 et 1600 : il y règle sa succession et demande à être enterré dans l'église de la confrérie « dell' Orazione e Morte, via Giulia », parce qu'il habitait près de là, « a ponte Sisto » (Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma*, p. 19-20).

BLANC (Paul).

M. Bertolotti a révélé l'épitaphe de Paul Blanc (3), qu'il reproduit ainsi :

D. O. M.
Paulo · Albo · Paul · F · (4)
Belgae
Scvlptori · Clariss · (5)
Veteres · illos · si · fata
Sinerent · aeqvatvro
Ingenii · Acvmine · animi
Candore · Morvm · comitate
Ornato · Magnaq · omnivm
Expectatione · Ante · XXX ·
Aetatis · Annvm · erepto
Amici tres ·
Animo optimo · ac · B · M · (6)
Non · sine · lacrimis · Pos (7)
Anno · A · Christo · nato
MDXXXVIII.

1. *Filia.*
2. *Posuit.*
3. Le savant archiviste de Mantoue estime qu'on peut traduire *Albo* par *de Witt*, qui est la forme flamande, constatée sur la tombe d'un peintre (p. 190).
4. *Pauli filio.*
5. *Clarissimo.*
6. *Bene merenti.*
7. *Posuerunt.*

Paul Blanc est mort en 1538, à peine âgé de trente ans, lorsque son talent faisait espérer de le voir égaler les anciens. « Cette épitaphe, quand Gualdi recueillait ses inscriptions funéraires, se trouvait au pilastre devant le maître-autel de Sainte-Croix de Jérusalem ; maintenant, je l'ai vue dans un jardin abandonné et placée dans une sale muraille. C'est une belle dalle de marbre blanc, surmontée du portrait du sculpteur, demi-buste en bas-relief au naturel, entre deux masques » (*Artisti Belgi ed Olandesi in Roma*, p. 189).

BOSELLI (Orfeo).

Orphée Boselli, de Rome, a sculpté, au XVIIe siècle, une statue en marbre blanc de saint Benoît, que les religieuses bénédictines ont placée dans leur église de Saint-Ambroise :

ORPHEVS
BOSELLVS
ROMANVS
FECIT

BOUCHARDON (Edmond).

Le français Edmond Bouchardon a signé le buste en marbre de Clément XII qu'il a sculpté à Rome, en 1731, et qui appartient à la galerie Corsini :

EDMVNDVS. BOVCHARDON.
GALLVS. FACIEBAT. ROMAE.
ANNO. DOMINI. 1731.

BOUPLOS.

Le sculpteur grec Bouplos a signé une statue de Vénus, qui est au Vatican et qui a été découverte près de Palestrina (X. Barbier de Montault, *Œuvres compl.*, t. II, p. 121, n° 427).

BREGNO (Andrea).

André Bregno était un statuaire du pays de Côme, mort en 1506, âgé de 85 ans, et qui a son tombeau, à Rome, dans l'église de Sainte-Marie-sur-Minerve [1]. Son épitaphe le loue outre mesure, en le surnommant *Polyclète* et en affirmant qu'il fut le premier à pratiquer l'art disparu de la sculpture.

Comme tout homme qui jouit d'une position sociale, lui aussi a ses armoiries et il choisit, parmi les oiseaux et les animaux, les plus nobles, tels que l'aigle et le lion, trop orgueilleux symboles qui prouveraient de la part de l'artiste la plus haute opinion de lui-même. Son buste est encadré dans un médaillon et les divers instruments qui l'entourent et qui débordent jusque sur les pilastres, indiquent largement quelle fut sa profession libérale.

Tout ceci soit dit sans vouloir le moins du monde diminuer l'estime que mérite un homme d'un tel talent. Seulement, je tenais, à l'occasion, à ne pas laisser passer sous silence toutes ces forfanteries de la Renaissance.

Son buste est accompagné de cette épitaphe [2] :

D. O. M.
ANDREAE BREGNO EX OSTEN AGRI COMENS
STATVARIO CELEBERRIMO COGNOMENTO
POLYCLETO QVI PRIMVS CELANDI [3] ARTEM
ABOLITAM AD EXEMPLAR MAIOR [4] IN VSVM
EXERCITACIONEMQ REVOCAVIT
VIX AN LXXXV M V D VI [5].

1. Je l'ai publié dans les *Chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance*, pl. LXXIV.
2. Forcella, *Iscr. delle chiese di Roma*, t. I, p. 453, n° 1676. — Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, t. I, p. 270.
3. Ce mot l'a fait classer par M. Bertolotti parmi les « orefici Lombardi ». Je ne pense pas qu'il se réfère ici à l'orfèvrerie, mais bien à la statuaire. Le sens est rigoureusement déterminé par l'épitaphe d'Étienne Monnot (1733), où est écrit « sculptoris cælatis affabre operibus memorabilis ».
4. *Majorum.*
5. *Annos* 85, *menses* 5, *dies* 6.

BARTHOLOMEVS BOLLIS REGESTI PONT(1)
MAGISTER EXEC (2) ET CATHERINA VXOR
POS (3) M D VI

L'ancien retable de Sainte-Marie du Peuple, à Rome, conservé actuellement à la sacristie, est son ouvrage (4). Là on peut apprécier son talent et son goût. L'inscription gravée à la frise ne dit pas, comme on l'a cru, qu'il mourut en l'achevant, mais que, pendant qu'il y travaillait, en 1473, mourut, par la négligence de ses gardiens, son fils chéri Marc-Antoine, qui ne vécut que sept ans, neuf mois, vingt-quatre jours et dix heures.

DV̄. ANDREAS. HOC. OPVS. COMPONIT. M. ANTONII. DILECTI. PARCA. REPETI^{m}. INDLVIT. CVSTODVM. IN CVRIA. MORITVR. QVI. VIX. ANN. VII. M. VIIII. D. XXIIII. HOR. X. M. CCCC. LXXIII. D. XVIII. OTOBRIS.

BUGLIONI (Francesco de).

François de Buglioni, de Florence, fut un des familiers de Léon X, qui l'avait attiré à sa cour. Son épitaphe, à Saint-Onuphre, rédigée par son frère, prévôt de Sainte-Cécile, le qualifie «statuaire insigne» et musicien distingué. Il mourut en 1520, âgé de 58 ans. Sa devise encadre l'inscription et surmonte l'écusson :

NEMO CO*n*FIDAT NIMIVM SECV*n*DIS
NIL VIXISSE IVVAT QVE*mque*
POST FATA SED ILLVD.
ET STABILE. ET GRATV*m* EST
VIVERE CVM SVPERIS

1. *Pontificii.* La fonction de ce Bartolomeo, exécuteur testamentaire, était de « maître du registre des bulles papales », ainsi expliquée par Lunadoro : « Nel registro delle bolle vi sono ancora li Maestri del Registro di bolli, officio pur venale, a quali spetta collationare li registri con li originali e confrontando insieme, mettono a tergo della bolla la registratura, che pur è un R grande, con il loro nome dentro à detta lettera ». (*Relazione della corte di Roma*, Venise, 1671, p. 59.)

2. *Executor.*

3. *Posuerunt.*

4. J'en ai donné la gravure dans les *Chefs-d'œuvre*, pl. LVII.

Portrait en bas-relief.

FRA*n*CISCO DE BVGLIONIB FLORE*n*TINO
LEONIS X. PONT. MAX. (1) FAMILIARI
DOMESTICO STATVARIO INSIGNI
DELITIIS GRATIA VRBANISQ*ue* SALIB.
AC MVSICA ORNATISS (2).
SANVS EDIS BEATE CECILIE P*re*POSITVS
GERMANO B*e*N*e*MEREN. POSVIT
VIXIT AN LVIII M. IIII. D (3) I
V^{o} ID (4) IVNII MDXX E VITA MIGRAVIT

BUONAROTTI (Michel Angelo).

1. La statue célèbre de la *Pietà*, à Saint-Pierre du Vatican, est signée en majuscules sur la banderole en sautoir qui retient la robe de la Vierge, du nom de Michel Ange Buonarotti, de Florence :

MICHAEL ANGELVS BONAROTVS. FLOREN (5)

2. Une inscription commémorative porte que ses funérailles furent faites en 1564, dans l'église des Saints Apôtres, d'où il fut transféré à Florence :

MICHAEL ANGELVS
BONARROTIVS
SCVLPTOR PICTOR ARCHITECTVS
MAXIMA ARTIFICVM FREQVENTIA
IN HAC BASILICA SS. XII. APOST. F. M. C. (6).
XI. KAL. MART. A. (7) MDLXIV. ELATVS EST
CLAM INDE FLORENTIAM TRANSLATVS
ET IN TEMPLO S. CRVCIS EORVMD. F. (8)
V. ID. MART. EIVSD. A. (9) CONDITVS
TANTO NOMINI
NULLVM PAR ELOGIVM

1. *Pontificis maximi.*

2. *Ornatissimo.*

3. *Annis 58, mensibus 4, die 1.*

4. *Idus.*

5. *Florentinus.*

6. *Sanctorum duodecim apostolorum fratrum minorum conventualium.*

7. *Kalendas martias anni.*

8. *Eorumdem fratrum.*

9. *Idus martias ejusdem anni.*

CAMETTI (Bernardino).

Bernardin Cametti, sculpteur de Rome, a placé à la façade de l'église de la Madone de S. Luc, à Bologne, une statue du saint évangéliste, datée de 1716 et signée :

BERNARDINO
CAMETTI ROMANO
A. (1) 1716

CLÉOMÈNE.

Le piédestal de la Vénus de Médicis, trouvé au portique d'Octavie, à Rome, portait cette inscription nommant l'auteur Cléomène, fils d'Apollodore d'Athènes :

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ

(*Archivio storico di Roma*, tom. III, p. 48.)

DONATELLO.

M. Gnoli a publié, dans l'*Archivio storico dell' arte*, 1889, p. 24-31, un article fort intéressant, intitulé *Le opere di Donatello in Roma*.

Ces œuvres seraient, au dire de plusieurs écrivains, au nombre de huit : le tombeau de Martin V, qu'il coula seulement en bronze et qui fut modelé, non par son frère Simon, mais par Simone Ghini ; le tombeau de Jean Crivelli, à l'*Ara cœli ;* un tabernacle de marbre, qui est dans la sacristie de Saint-Pierre ; un saint Jean-Baptiste, sculpté en bois et reproduit en bronze par Valadier, aux archives de Saint-Jean de Latran ; une tête sur un tombeau, à Sainte-Marie sur Minerve ; l'effigie du chanoine Morosini, à Sainte-Marie Majeure ; une tête de jeune fille, au palais Barberini et un saint Jean, chez le peintre Vannutelli.

La tête du palais Barberini ne se voit plus, la tête de la Minerve et l'effigie de Sainte-Marie Majeure ont disparu dans les restaurations de ces deux basiliques ; le saint Jean du Latran n'est pas authentique, le tombeau de Martin V n'est pas son œuvre proprement dite ; restent donc à son avoir, en témoignage du séjour de Donatello à Rome à partir de 1431 ou 1432, le tabernacle du Vatican et la dalle effigiée de l'*Ara cœli*, qui a l'avantage d'être signée.

Cette tombe a été fort endommagée par le frottement des pieds et l'inscription est devenue en partie illisible. On a donc bien fait, pour la conserver, de l'enlever du pavage et de la dresser contre un mur.

Voici la lecture de Forcella (*Iscriz.*, t. I, p. 134, n° 490) : l'épitaphe fait le tour de la dalle.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
ET
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Jean Crivelli, originaire de Milan, eut dans cette ville un canonicat avec le titre de *chantre : Cantor* est une restitution, qui ne me paraît pas très sûre ; je préférerais *canonicus*, contracté. Il fut aussi archidiacre d'Aquilée et, à la cour papale, écrivain et abréviateur des lettres apostoliques. *Scriptor* (7) doit s'entendre de rédacteur et non pas de simple copiste, comme l'insinue la qualité d'*abréviateur*, mais il ne le fut que du parc mineur, non du parc majeur, qui seul comportait la prélature (8). Aussi est-il

1. *Anno.*

1. *Dominus Johannes.*
2. *Aquilegensis* pour *Aquileiensis.*
3. *Mediolanensis.*
4. Deux lettres avaient été omises par le graveur, elles ont été ajoutées après coup au-dessus de la ligne en plus petits caractères.
5. *Pontificatus sanctissimi Domini Eugenii pape IIII.*
6. *Anima.*
7. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 221, 222.
8. Voir sur ces deux sortes d'abréviateurs mes *Œuvres complètes*, t. I, à la table, au mot *Abréviateur*.

représenté, non en prélat, mais en chanoine, avec le surplis à grandes manches sur la soutane et l'aumusse sur la tête et les épaules.

M. Gnoli décrit ainsi la tombe avec beaucoup de précision : « L'effigie de Crivelli est mise dans une niche, dont l'arc est soutenu par deux pilastres et la voûte formée par une coquille. Cette substitution de la niche au lit, usité ordinairement à l'âge précédent,..... contient une curieuse contradiction, car l'arc porté par les pilastres, fait supposer que la pierre sépulcrale doit être debout, tandis que le corps allongé, la tête inclinée sur l'oreiller, les mains croisées veulent au contraire qu'elle soit couchée..... Les niches creusées de cette façon, avec une coquille à la voûte, ne sont pas très communes. Il y en a une à l'*Ara cœli*, une autre à Sainte-Marie du Peuple, une au musée industriel et quelques autres encore..... Je n'en ai pas rencontré une seule à Rome, à date certaine, qui soit antérieure à 1432 : cette sépulture acquiert donc par là même une grande importance, comme prototype de celles qui furent faites après.

« La niche où gît le défunt est assez profonde..... Deux génies ailés au-dessus de la courbe de l'arc, soutiennent une couronne où, sur un fond en coquille, était sculpté l'écusson (1). C'est un petit essai de l'imitation classique dont parle Vasari.....

« Donatello grava son nom à la suite de l'inscription ; peut-être ce cas est-il unique à Rome (2)..... Cela démontre sans doute que cette œuvre fut travaillée de sa propre main et qu'il lui attribuait une valeur particulière..... Il me vient un doute, c'est que ces tombes en haut-relief, sculptées au XVe siècle, ne furent pas à l'origine au niveau du pavé, mais plus ou moins rehaussées par un socle, comme celles de Martin V à Saint-Jean et de Sixte IV à Saint-Pierre : je ne puis croire que d'habiles sculpteurs aient fait des travaux aussi soignés pour qu'on marchât dessus, ni qu'on mît les fidèles en danger de se casser le cou lorsqu'ils mettaient le pied dans les cavités latérales (1). »

1. Forcella le dit *coupé*, avec un *aigle* et un *crible*, qui constitue des armes parlantes.

2. A Florence, il signe les ambons de Saint-Laurent : *Opus Donatelli Flo.* (Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 72.)

1. Le procédé peut avoir son intérêt au point de vue de l'esthétique, mais non à celui de la commodité. Toutes les dalles de ce genre étant au ras du pavé, il faudrait admettre qu'elles ont été encastrées ultérieurement. La bulle de saint Pie V ne comporte pas cette interprétation : elle exige seulement que les *corps* ne soient pas déposés au-dessus du sol, mais dans la terre même.

FERRATA (Ercole).

Hercule Ferrata était de Côme. Il mourut septuagénaire en 1686. Son exécuteur testamentaire, l'abbé Carlo Bartolomeo Piazza, de Milan (2), a fait son éloge en termes aussi sentis que justes. Malheureusement, l'épitaphe a disparu de l'église de Saint-Charles au Corso et Forcella a dû l'emprunter à Galletti (t. V, p. 355, nº 986) :

D. O. M.
MORTVVS HOC MARMORE TEGITVR
QVI SCVLPTORIAE ARTIS EXCELLENTIA
MARMORIBVS VITAM DARE ASSVEVERAT
HERCVLES FERRATA COMENSIS
FERRO QVOD SCVLPENDO TRACTABAT
AVREAM SIBI NOMINIS AETERNITATEM COMPARAVIT
SCVLPTORIA ARS INGENVIT (3)
QVOD NATVRAE LEGIBVS CESSERIT
QVI ARTEM NATVRAE PAREM
INGENIOSO SCALPRI MAGISTERIO REDDEBAT (4)
HAVD TAMEN IPSE TOTVS INTERIIT

2. Piazza est célèbre par ses publications archéologiques, liturgiques et hagiographiques. En 1713, il signait la plus importante : *Emerologio di Roma*, « abbate Carlo Bartolomeo Piazza, degli Oblati de' SS. Ambrogio e Carlo di Milano e Arciprete di S. Maria in Cosmedin ».

3. *Sic* pour *ingemuit*.

4. On comprend cette hyperbole quand on a pu admirer, à Sainte-Agnès, place Navone, la statue de la jeune martyre, priant sur son bûcher : c'est de l'art vivant et idéalisé.

QVI PLVRES SVAE ARTIS EXIMIOS
INSTRVXIT IMITATORES AC MAGISTROS
QVOS IN ROMANA ACADEMIA
AD PRAECLARA ARTIS DOCVMENTA
PLASTICIS PLVRIMIS DITAVIT EXEMPLARIBVS
OBIIT SEPTVAGENARIO MAIOR A. D. MDCLXXXVI
SEXTO IDVS IVLIAS
VIRO CLARISSIMO AC CHARISSIMO
CAROLVS BARTH. ABB. (1) PLATEA MEDIOLAN. (2).
TESTAMENTI INTERPRES IDEM ET EXECVTOR
AD ARTIS SCVLPTORIAE ORNAMENTVM AC SPLENDOREM
MONVM. (3) POSVIT

GERI (Paolo).

Paul Geri, natif de Florence, fut « maître dans l'art de la sculpture ». Forcella (I, 431) cite son épitaphe d'après un manuscrit qui la place dans l'église de la Minerve, à Rome et lui assigne une date incertaine entre 1499 et 1500 :

OSSA
MAGISTER PAVLVS GERI PATRIA FLORENTINVS IN ARTE
SCVLPTORIA NON IMPERITVS ANNOS VIXIT LVI.
HIERONYM' VERO FILIVS ANNOS XXVII. IN QVORUM OMNIVM
MEMORIAM AC SVA GENEROSA PROSAPIA
SCANDIDA FILIA PIETATIS AC FRAGILITATIS
HAVD IMMEMOR HOC STATVIT MONVMENTVM.

Cette inscription a-t-elle été bien copiée? J'ai de fortes raisons d'en douter. *In quorum omnium*, se rapportant au père et au fils, n'a pas de sens, car il semble indiquer toute une famille. *Memoriam* exige aussi *suæ generosæ prosapiæ*. Enfin *Scandida* n'est pas un nom. Je suppose qu'il y avait, comme on en voit ailleurs d'autres exemples de cette époque, SOR CANDIDA, qui se traduirait en français *Madame Candide*.

GUAZZALOTTI (Andrea).

André Guazzalotti était un sculpteur de Prato, qui naquit en 1435. Ses premiers travaux datent de 1455. Il mourut vers 1467, à Rome, où l'on voit son nom dans une épitaphe de l'église de Saint-Augustin, consacrée à la mémoire de son bienfaiteur Nicolas Palmeri, augustin et évêque d'Orte, mort en 1467 :

ANDREAS PRATENSIS AB EO
LIBERALITER EDVCATVS
BENEMERIT. F. (1).

Il se livra avec succès à la gravure des médailles. Quatre portent sa signature ANDREAS. GVACIALOTIS. Elles représentent les papes Nicolas V, Pie II, Calixte III et Sixte IV, et ont été publiées en lithographie à Prato, en 1862, dans la traduction italienne d'un mémoire écrit par un docteur de Berlin. Voici le titre de cette curieuse et rare brochure : *Andrea Guazzalotti, scultore Pratese. Memoria del dot. Julius Friedlaender, di Berlino, con un appendice di documenti* (Prato, 1862, in-8° de 28 pp. et 4 planches).

JEAN DE DALMATIE.

Le tombeau du pape Paul II, mort en 1471, a été sculpté, avec un grand talent, par Jean de Dalmatie, qui a mis son nom au-dessous de la statue de l'Espérance :

IOANNIS DALMATIE OPVS

De ce tombeau, détruit par Michel-Ange, il n'existe plus que des fragments, conservés dans les souterrains de la basilique de Saint-Pierre.

LUDOVISI (Bernardino).

Bernardin Ludovisi, originaire de Rome, est un sculpteur de talent et de goût, qui mériterait d'être mieux connu. On lui doit le tombeau du cardinal Georges Spinola, évêque de Palestrina, qui orne le bas-côté droit de la petite église de Saint-Sauveur *delle Coppelle*. On admire surtout la grâce de l'Ange et de la Renommée qui tiennent dans un médaillon le portrait du défunt.

1. *Bartholomæus abbas.*
2. *Mediolanensis.*
3. *Monumentum.*

1. *Benemerito fecit.* — Cette inscription est donnée par Forcella, *Iscr. delle chiese di Roma*, t. V, p. 13, n° 25.

L'œuvre est datée de 1744, cinq ans après la mort du cardinal. La signature se développe en une seule ligne et en majuscules romaines:

BERNARDINUS LUDOVISIUS ROM. INVEN. ET SCUL. A. (1) MDCCXLIV

MADERNO (Stefano).

Étienne Maderne, de Rome, a signé, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, le tombeau de Paul V, remarquable par la sculpture profondément fouillée de ses bas-reliefs :

STEPHANVS MADERNVS
ROMANVS. F

MARIANI (Camillo).

Camille Mariani, de Vicence, a exécuté, en 1611, la statue de saint Jean, en marbre blanc, qui décore la chapelle Borghèse, à Sainte-Marie-Majeure :

CAMILLVS
MARIANVS
VICENT (2).
.F.
MDCXI

MINO.

1. Mino, de Fiesole, était un sculpteur fort distingué, qui a fait, pour l'église de Sainte-Marie au Transtévère, un charmant tabernacle en marbre blanc, destiné à conserver le Saint-Sacrement et a signé :

OPVS MINI

2. La même signature se retrouve sur un bas-relief, représentant la Vierge et l'Enfant JÉSUS, qui provient de la confession et a été, ces dernières années, transporté dans la salle du chapitre de la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

1. *Romanus invenit et sculpsit, anno.*
2. *Vicentinus.*

3. Le buste en marbre de Nicolas Strozzi, daté de 1453, et signé du nom de Mino, est maintenant au musée de Berlin. « Ce buste, dit M. Bode, offre un intérêt exceptionnel, en ce qu'il est une des premières œuvres du maître et que, par l'inscription qu'il porte, il nous révèle un premier séjour du jeune artiste à Rome, en 1454. » La *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVIII, p. 376, reproduit cette inscription en italiques, quoiqu'elle doive être en majuscules: de plus, le texte dit 1454, quand l'inscription elle-même ne porte que 1453, à moins que la typographie n'ait mis que trois unités au lieu de quatre :

Nicolaus de Strozis, in Urbe. A. MCCCCLIII, Opus Nini (sic).

Il y a toujours avantage à donner les inscriptions telles qu'elles sont, sans altération de forme.

MIRON.

Le sculpteur grec Miron (1) a signé la statue représentant un discobole, qui a été trouvée dans la villa d'Adrien, à Tivoli et que Pie VI fit transporter au Vatican :

MIPON ΕΠΟΙΕΙ (2)

MONALDI (Carlo).

Charles Monaldi a sculpté, en 1738, la statue de saint Gaëtan, qui est à Saint-Pierre du Vatican parmi les fondateurs d'ordres. Il avait alors 47 ans. Sa signature,

1. Léonidas de Tarente a fait en grec cette charmante épigramme sur la vache merveilleuse de Myron : « Non, Myron ne m'a pas sculptée, il ment ; mais, tandis que j'étais à paître, m'ayant chassée du troupeau, il m'a attachée sur ce socle de pierre. »

On comprend l'exagération du poète quand on voit avec quelle perfection la représentation des animaux a été traitée dans l'antiquité. Je signale, entr'autres, une tête d'âne, dans la salle des animaux, au Vatican.

2. *Œuvres complètes*, t. II, p. 127, n° 618 ; voir aussi page 124, note 1.

moitié italienne et moitié latine, prouve qu'il n'était pas fort dans cette dernière langue :

CARLO MONALDI ROMANO
ETATI SVE (1) 47
1738

MONNOT (Étienne).

Pierre-Étienne Monnot naquit dans le comté de Bourgogne, mais il habita Besançon ; c'est pourquoi il accolait toujours à son nom, dans la signature de ses œuvres, l'épithète de *Bisuntinus*. Quoique son épitaphe le qualifie « architecte célèbre de son époque », il s'est surtout distingué par ses sculptures. On le loue pour sa frugalité, son affabilité et l'intégrité de ses mœurs. Il mourut en 1733, âgé de 75 ans. Il fut enterré dans l'église de Saint-Claude des Bourguignons, à la place que lui donna généreusement la nation à laquelle il appartenait. Ses deux fils, Nicolas et Joseph, firent graver cette inscription sur sa tombe :

MEMORIÆ
PETRI · STEPHANI · MONNOT
ORCAMPTENVENSIS (2)
EX · BVRGVNDIÆ · COMITATU · DOMO · BISANTIO
ARCHITECTI · SVI · ÆVI · INSIGNIS
SCVLPTORIS · CÆLATIS · AFFABRE · OPERIBUS
MEMORABILIS
VIRI · DE · SUIS · ET · CIVIBUS · BENE · MERENTIS
QVI
VIXIT · ANNIS · LXXV
FRUGI · COMIS · MORVM · INTEGER
DECESSIT · PRID · NON · SEXT · A · (3) MDCCXXXIII
COMMVNI · MOERORE
NICOLAUS · ET · JOSEPH MOESTISSIMI
LOCO · LIBENTER · A · NATIONE · DATO
POSUERINT ·
PATRI · PIENTISSIMO

Voici les signatures recueillies à Rome sur quelques-unes des œuvres capitales de cet artiste.

1. Lisez *ætatis suæ*.
2. Orchamps (Jura).
3. *Pridie nonas sextilias, anno.*

1. Le monument funèbre d'Innocent XI, placé dans un des bas-côtés de la basilique Vaticane, se fait remarquer par sa beauté et sa noblesse. Il est signé du nom de Pierre Monnot et fut exécuté en 1700 :

PETRVS · STEF̄ (1)
MONNOT ·
BISONTINVS · F · (2)

Le pape est assis, vêtu des ornements pontificaux, sur un piédestal élevé, dont le bas-relief représente la délivrance de Vienne, occupée par les Turcs. A droite et à gauche se tiennent debout la Foi et la Force.

La Foi est chaussée de sandales, parce qu'elle est humble et elle contemple la croix de Jésus-Christ, par qui fut opérée la Rédemption. La Force se tient ferme, le glaive levé, le casque en tête et une couronne de laurier au front, en signe de victoire. Sa poitrine est protégée par une cuirasse, où la Méduse antique fait peur à l'ennemi. Son bras est armé d'un bouclier qui lance des foudres et sous ses pieds nus, qui ne redoutent pas les accidents de terrain, gît une colonne qu'elle a renversée.

2. La galerie du Capitole possède trois autres œuvres de Monnot, qui ont été signalées par le baron Visconti dans son ouvrage in-quarto *Citta e famiglie di Roma*, tome III, pages 570, 576, 586, et qui sont : un bas-relief représentant un combat entre les Romains et les Gaulois ; un gladiateur gaulois mourant, et un autre gladiateur, statue antique restituée. Monnot en acheta le torse et le compléta. Le cardinal Cesi en devint propriétaire et de là il passa au Capitole. Dans l'origine, le sculpteur avait voulu figurer un discobole. Monnot le trans-

1. *Sic* pour *Stephanus*, d'après l'italien *Stefano*.
2. *Fecit*.

forma en gladiateur, qui tombe en combattant et se défend encore avec son épée.

3. Étienne Monnot, sculpteur de talent supérieur, s'est distingué surtout dans l'église de Sainte-Marie de la Victoire par deux groupes de haut-relief en marbre blanc, qui flanquent un des autels latéraux.

La fuite en Égypte est signée :

PET · STEPH · (1) MONNOT · BISVNTINVS · FEC ·
1699

Telle est la signature de l'adoration des bergers :

PETR. STEPH^S. MONNOT
BISVNTINVS . FEC.
1699.

OLIVIERI (Pietro Paolo).

Pierre-Paul Olivieri (1551-1599) a sculpté à Rome deux bas-reliefs fort intéressants, qui portent à peu près la même signature. La première, ainsi conçue :

PETRI PAVLI OLIVERII OPVS

se voit dans l'église de Sainte-Françoise Romaine, au tombeau de Grégoire XI, où il a représenté la rentrée de ce pape à Rome, après qu'il eut quitté le palais d'Avignon.

L'autre figure l'adoration des mages et forme retable à l'autel de la chapelle Gaëtani, dans l'église de Sainte-Pudentienne.

On y lit :

PETRI · PAVLI · OLIVERII · ROMANI · OPVS

PIPPA (Christophe et Nicolas).

Cette épitaphe, que j'emprunte à M. Bertolotti (*Artisti Belgi*, p. 200), était autrefois dans l'église de Saint-André *delle fratte :*

D. O. M.
Christophoro Pippa
Flandro Strassensi
Nicolavs Fr. scvl. (2)
Lacrimans. Pos. (1)
Vix an. (2) *L. obiit*
V. Id. Avgvst. (3)
MDLXXXVIII

Le nom de famille est ici *Pippa*, mais ailleurs, on trouve écrit *Pipo* et *Pippi*. Baglione dit ne le connaître que sous le nom de *Nicolas d'Arras*, ce qui dénote qu'il était né dans cette ville.

D'après un compte de 1589, il sculpta à Sainte-Marie-Majeure, au tombeau de saint Pie V, le couronnement du pape et la remise du bâton de commandement à Marc Antoine Colonna. A Saint-Jean de Latran, il fit, en 1598, selon un autre compte, la statue d'Abraham et le bas-relief en marbre de Melchisédech (p. 201), qui sont dans la chapelle du Saint-Sacrement.

Nous n'en parlons ici qu'incidemment à propos de la tombe de son frère Christophe, qui était peut-être aussi sculpteur et qui mourut en 1588.

PARACCA (Giovanni Antonio).

M. Bertolotti a publié son épitaphe dans ses *Artisti Lombardi a Roma* (t. I, p. 105) et il la donne comme étant « *in Santa Maria al Corso* ». Est-ce *Santa Maria in via lata?* Je le croirais volontiers.

D. O. M.
JO. ANTONIO PARACHAE
NOVO STATUARIAE ARTIS MIRACULO
QUI PRIMAM LUCEM CRESSONII
EXTREMAM ROMÆ SORTITUS
AN. MDCXLVI
UT SIBI TEMPLUM ÆTERNITATIS ERIGERET
CCC CORONATOS HUIC FABRICÆ DONAVIT
PRAEF ET D. D. PP. (4)
AN. MDCLXXXIX

1. *Petrus Stephanus.*
2. *Frater sculpter.*

1. *Posuit.*
2. *Vixit annis 50.*
3. *Quinto idus Augusti* (9 août).
4. *Praefectus et Domini posuerunt.*

Paracca mourut à Rome l'an 1646, laissant à la fabrique de l'église où il reçut la sépulture un legs de 300 écus à la couronne, ce qui lui valut, en 1689, un peu tardivement, une inscription commémorative et un éloge exagéré, car la postérité n'a pas ratifié ce jugement d'un « miracle nouveau » opéré par lui dans l' « art de la statuaire ».

M. Bertolotti nous renseigne ainsi à son égard : « Giovanni Antonio Peracca ou Paracca, de Valsolda, fut payé pour travaux à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie Majeure. Il avait pour compagnons Camille Mariani, de Vicence ; François Mochi, Étienne Maderne, Ambroise Bonvicino et Nicolas Cordier. Il sculptait les anges et évangélistes de la façade, comme il résulte des paiements de 1600 à 1612. J'en rapporterai deux seulement :

« M° Gio. Antonio Peracca da Valsolda, « scultore, deve haver, a di 22 di gennaro « 1608, scudi 50 di moneta a bon conto di « scudi 250, per la manifattura de dua figure « più del naturale che egli fa di san Luca « evangelista e di san Hieronimo dottore « in trevertino, i quali vanno nelle nicchie « della facciata della cappella che fa far N. « Signore papa Paolo V in Santa-Maria « Maggiore verso la piazza. (*R. Mandat.*, 1605-1609, f. 41.)

« 2 Luglio 1612. A M° Giovanni Antonio « Valsoldo, scultore, scudi 300 per resto et « intiero pagamento dell' historia della ca- « nonisatione di San Giacinto, di marmo, « da lui fatta et posta nella sepoltura di papa « Clemente in la cappella che N. S. fa fare « in Santa Maria Maggiore. (*R. Edif. pub.* 1612-1614, f. 16.)

« Ultimo suo lavoro da me trovato è il « seguente :

« 25 Xbre 1628. A Gio. Ant. Valsoldo, « scultore, per diversi lavori in restaurare « una statua alla villa fuori porta Pinciana, « scudi 45 (*R. entr. et uscita del card. Borghese*, 1625-1628, f. 141). » (P. 103-104.)

Puisque notre auteur avait en main d'autres comptes, il aurait bien fait de ne pas se limiter à ces trois documents, dont résulte que Paracca a restauré une statue antique à la villa Borghèse (il est fâcheux qu'on ne sache pas laquelle) et exécuté, en 1608, les deux statues, en travertin, plus grandes que nature, qui sont placées dans des niches, à l'extérieur du chevet de la chapelle de la Vierge, dite chapelle Borghèse, à Sainte-Marie-Majeure, et à l'intérieur, au tombeau du pape Clément VIII, le bas-relief en marbre de la canonisation de S. Hyacinthe.

PHAIDIMOS.

Une statue de Ganimède, trouvée à Ostie, a été transportée au musée du Vatican [1]. Elle est signée du nom d'un sculpteur grec :

ΦΑΙΔΙΜΟϹ

PORTA (Guglielmo della).

Guillaume della Porta, originaire de Milan, a sculpté en trois endroits l'admirable tombeau de Paul III, qui se voit dans l'abside de la basilique de Saint-Pierre. Le pape est assis entre les deux vertus de la Justice et de la Prudence, figurées sous les traits de sa mère et de sa sœur.

Sur la bandelette qui retient la robe de la Justice :

GVGLIELMVS. DELLA. PORTA. MEDIOLA. F. [2]

Sur le livre de la Prudence :

GVLIELMVS. DELLA. PO
RTA MEDIOLAN̄. FACIEBA *(t)*

A la base :

GVLIELMVS DELLA PORTA DE PORT.....
MEDIOLANENSIS FACIEBAT

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 108.
2. *Mediolanensis fecit.*

PRAXITÈLE.

On a trouvé à Rome, dans les fouilles du forum, la base d'une statue, sur laquelle est gravé :

OPVS PRAXITELIS

Le commandeur de Rossi a démontré qu'au commencement du Ve siècle, le préfet de Rome Gabinius Vettius Probianus avait mis tous ses soins à orner l'extérieur de la basilique Julie avec des statues célèbres par leur mérite artistique, préservant ainsi de la destruction les idoles des anciens temples païens. Or c'étaient des œuvres de Praxitèle, de Polyclète, de Timarque et de Briasside (voir le *Bulletin de la commission archéologique municipale*, ann. 1874, p. 174 et suiv.) (1).

QUEIROLI (Francesco).

Le chevalier François Queiroli, de Gênes, a sculpté le buste de la reine Marie-Christine de Suède, qui est conservé dans la villa Albani :

EQVES.FRAN. (2) QVEIROLI.IANVENSIS.SCVLP. (3) ROMÆ 1740

RUES (Laurent).

A Sainte-Marie *dell' Anima*, sur sa tombe encastrée dans le pavé et datée de 1690 :

D O M
LAVRENTIO RVES PATRIA TEVTONICO
ARTE SCVLPTORI
RELIGIONE CATHOLICO ROMANO
QVI
PIETATI VIVENS SEMPER
ADDICTVS
VT EAMDEM MORTVVS ETIAM
EXERCERET
SCVTA DCCXXX ECCLESIAE S. MARIAE
IN CAMPO SANCTO (1) IN PIOS VSVS
EROGANDA VOLVIT
MODESTA DE IVDICIBVS VXOR
PERENNE MONVMENTVM
POSVIT
ANNO REPARATÆ SALVTIS
DIE XV APRILIS M. DCXC

Au monument qui représente la mort tenant son portrait :

D. O. M.
LAVRENTIO RVES SCVLPTORI
INVENTORI OPERATORI FECIT PRO SVA
MEMORIA PATRIA THEVTONICO
RELIGIONE CATHOLICO
ROMANO
VIXIT SVÆ ÆTATIS
ANNOS XXXX
OBYT.
DIE XV APRILIS. MDCXC

RUDIEZ (Pietro).

Le casino de la villa Borghèse, construit par le cardinal Scipion, au XVIIe siècle, fut restauré, en 1782, par le prince Antoine. Une des salles a ses murs entourés de bas-reliefs, faits à l'imitation de camées et signés du nom du sculpteur Pierre Rudiez :

PIETRO RVDIEZ

RUFILIONE (Alessandro et Gabriele).

Les deux frères Alexandre et Gabriel Rufilione, natifs de Florence, sont actuellement bien oubliés, quoique leur éloge funèbre les appelle « très célèbres sculpteurs ». Julien, troisième frère, leur fit une épitaphe, qui était autrefois à Saint-Eustache et que Forcella reproduit d'après des manuscrits (t. II, p. 391). La copie est évidemment fautive, car le nom de famille se lit *Rufi-*

1. Voir sur les statues qu'on lui attribue au Vatican, mes *Œuvres complètes*, t. II, p. 101, 109, 118, 122, 125, 171. La statue de Thalès, qui provient de Tivoli, est seule signée.
2. *Franciscus.*
3. *Sculpsit.*

1. Cette église appartient à la nation allemande, ce qui explique sa générosité.

lione dans un endroit et *Rubilio* dans un autre. La date du décès est l'an 1504.

ALEXANDRO ET GABRIELI FAMILIA RVFILIONE
PATRIA FLORENTIA SCULPTVRA CLARISS (1).
FRATRIB' BENE MERENTIB' IVLIAN' RVBILIO
SIBI POSTERISQ*ue* EOR*um* VIXIT ALTER ANNIS XXVIII.
ALTER XXI. A PARTV LIBERATORIS (2)
M. D. IIII.
NASCENTES MORIMVR FINISQ*ue* AB ORIGINE PENDIT (3).

RUSCONI (Camillo).

1. Camille Rusconi, natif de Milan et chevalier de l'ordre du Christ, fut un sculpteur fort habile. Joseph Rusconi, sculpteur aussi, en 1735, lui éleva un monument, dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde.

L'épitaphe a disparu (Forcella, I, 306 (4).)

QVEM CERNIS LAPIS HIC LOQVITVR RVSCONVS HIC ILLE
QVI NOS ÆTERNVM VIVERE POSSE DEDIT
D. O. M.
CAMILLO RVSCONO
CIVI MEDIOLANENSI
EQVITI MILITIÆ XPI
SCVLPTORI EXIMIO
VIRO
PRVDENTIA MODESTIA
SPECTABILI
IOSEPHVS RVSCONVS SCVLPTOR
TANTO PRÆCEPTORI
ANNO
MDCC XXXV
M. P. (5).

2. Le tombeau de Grégoire XIII, dans la basilique de Saint-Pierre, n'a été exécuté qu'en 1723. Le pape est assis entre la Foi et la Force. Une des statues est signée : *Camillus Rusconi Mediolanensis invenit et sculpsit.*

CAMILL. RVSCONI MEDIOLANEN INVEN. ET SCVLP.

1. *Clarissimis.*
2. Ordinairement on met *Virginis*, car c'est la Vierge qui a enfanté le *libérateur*.
3. *Sic* pour *pendet*.
4. Forcella donne, comme de date incertaine, une autre épitaphe, qui est à la Conception (t. IV, p. 221). Il y a eu translation ultérieure du corps au Panthéon, où l'on chercha à grouper tous les artistes ; ce qui explique ce fait.

HIC IACET
CAMILLVS RVSCONVS
MEDIOLANENSIS
SCVLPTOR
EQVES MILITIAE XPI.

La simplicité du style et la simple mention de la profession et du titre chevaleresque autorisent à penser que la dalle fut placée de son vivant, d'autant plus que la date de la mort n'y est pas gravée.

5. *Monumentum posuit.*

SAN-MARTINO (Carlo Enrico de).

Le magnifique tombeau d'Alexandre VIII, dans la basilique Vaticane, a été dessiné par le comte Charles-Henri de San-Martino, comme l'atteste la médaille frappée, en 1700, par les soins du cardinal Pierre Ottoboni. La signature se lit ainsi : *Comes Carolus Henricus Sancti Martini invenit.*

COM. CAROLVS. H. S. MARTIN. INVEN

SANSOVINO (Andrea).

1. André, originaire de Monte Sansovino, près de Lorette, a sculpté, en 1512, un groupe de sainte Anne et de la sainte Vierge, qui est en grande vénération, dans l'église de Saint-Augustin :

ANDREAS. DE. MONTE. SANSOVINO. FACIEBAT

2. En 1505, il sculptait le tombeau du cardinal Ascanio Sforza et, en 1507, celui du cardinal Jérôme Basso, qui tous les deux sont le plus bel ornement du chœur de l'église de Sainte-Marie-du-Peuple. Voici sa signature :

ANDREAS
SANSOVINVS
FACIEBAT

SPINAZZI (Innocenzo).

Innocent Spinazzi, de Rome, a sculpté la statue de saint Joseph Calasanz, qui est placée, à Saint-Pierre du Vatican, parmi les fondateurs d'ordres :

INNOC^VS. (1) SPINAZZI. ROM (2).
F. A^O. (3) 1755

1. *Innocentius.* — 2. *Romanus.* — 3. *Fecit anno.*

STELLA (Pietro).

Le chevalier Bertolotti, dans ses *Artisti Veneti in Roma*, p. 24, consacre un article au sculpteur Pierre Stella, de Vérone, qui, en 1519, faisait « 4 armi che vanno à Civita Vecchia ». Il reproduit son épitaphe, qui le fait mourir nonagénaire en 1543, mais sans dire où elle se trouvait, car, dès lors qu'elle m'a échappé, elle ne doit plus exister.

D. O. M.
PETRO STELLAE VERO
NENSI OMNI VIRTUTE
CUMULATISSIMO CVN
CTIS SUI SIMILIBUS
GRATISSIMO FRANCI
SCVS STELLA PERNE
CESSARIIS F. C. PERI (1)
ET NONAGERIO MA
JOR ANNO DNI M. D.
XLIII PRIDIE NONAS MAII
ME GENUIT · VERONA
DEDIT MIHI ROMA SE
PULCHRV · ME CELEBRAT
VIRTVS, ME DECVS, ET
PIETAS · SIDERA DUM
STELLIS CONSTANT DV
Q. IGNIBUS AETHER
NOMEN IN AETERNVM
STELLA MEV · REMANET ·

La lecture est évidemment fautive et n'a pu être empruntée qu'à une mauvaise copie, qui met à tort et à travers U et V et multiplie inutilement les grandes majuscules. L'épitaphe se termine par ces deux distiques :

Me genuit Verona, dedit mihi Roma sepulchrum.
Me celebrat virtus, me decus et pietas.
Sidera dum stellis constant, dumque ignibus æther
Nomen in æternum Stella meum remanet.

1. Le monument fut posé par les soins de son frère François.
Franciscus Stella, pernecessarius (?) fratri carissimo, peritissimo (?).

VACCA (Flaminio).

Flaminio Vacca fut un sculpteur de mérite qui produisit peu, parce qu'il n'était jamais content de ce qu'il faisait. Il vécut dans la seconde moitié du XVIe siècle et mourut sous Clément VIII. Il fut inhumé dans l'église de la Rotonde, avec cette trop courte épitaphe :

D. O. M.
FLAMINIO VACCAE
SCVLPTORI ROMAN. (1)
QVI IN OPERIBVS QVAE FECIT
NVSQVAM SIBI SATISFECIT.

Son buste, sculpté par lui-même, a été transporté au musée du Capitole.

On a de lui à Rome : 1° Une statue de saint François d'Assise, à Sainte-Marie-Majeure (chapelle du Saint-Sacrement) ; 2° les statues des saints Jean-Baptiste et Évangéliste, à la *Chiesa nuova* (chapelle Glorieri) : elles sont signées *Flaminius Vacca opifex ;* 3° un des anges du transept, à Saint-Jean de Latran ; 4° un ange adorateur, au JÉSUS (3e chapelle à droite) ; 5° un des tritons d'une des fontaines de la place Navone ; 6° un des anges qui soutiennent l'écusson de Sixte V, à la fontaine de Moïse ; 7° le bas-relief de Gédéon et de son armée, à la même fontaine.

Il a sculpté à Florence un des deux lions de la *loggia* de' Lanzi.

En 1594, il écrivit les *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, qui ont été publiées par Nardini dans sa *Roma antica*.

La petite église des Nursiens, dédiée à sainte Scolastique, a été bâtie dans la cour de la maison qu'il habitait.

Une intéressante notice a été consacrée à sa mémoire dans la revue *Il Buonarotti* (Rome, 1867, pp. 108-111).

X. BARBIER DE MONTAULT,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. *Romano.*

L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive.

LA ville d'Amiens, comme toutes les autres cités épiscopales du Nord de la France et des Pays-Bas, a vu se produire dans son sein, du XIVe au XVIe siècle, un puissant mouvement artistique. Un nombre considérable d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de verriers, d'orfèvres et de brodeurs ont décoré ses églises, ses monuments publics et les autels de ses confréries.

Les écrivains qui se sont occupés de l'histoire de l'art à Amiens vers la fin du moyen âge, MM. Dusevel, Rigollot et Breuil, savants membres de la Société des Antiquaires de la Picardie, ont attribué le mouvement dont nous venons de parler à l'influence des Van Eyck et de l'École flamande primitive. D'après ces auteurs, « plusieurs des statues conservées à Amiens « rappellent le genre flamand du XVe siècle, « et les meilleurs tableaux de cette époque, « qu'on y trouve encore aujourd'hui, ont eu « pour auteurs soit des artistes flamands, « soit des disciples de ces artistes [1]. »

En nous livrant à des recherches et à des travaux sur l'histoire de l'art dans le Nord de la France et les Pays-Bas, nous n'avons pu nous dispenser de tenir compte de l'opinion émise par les écrivains amiénois et d'essayer de déterminer ce qu'elle peut avoir de vrai ou d'inexact. Nous avons été ainsi amené à aller étudier l'art à Amiens, et dans les monuments encore aujourd'hui conservés et dans les documents imprimés ou manuscrits.

La perte si regrettable de l'ensemble des archives de la cathédrale prive presque complètement l'histoire d'indications précises sur les noms et le lieu d'origine des artistes qui ont exécuté des travaux dans cet édifice. Mais il est possible de faire connaître et d'apprécier une partie de leurs œuvres, en étudiant les sculptures et les peintures qui se voient encore dans la cathédrale, l'évêché et le Musée, et à l'aide des indications qui se rencontrent dans quelques manuscrits de la bibliothèque et dans le volumineux travail consacré à sa ville natale par le marchand amiénois, Jean Pagès [1].

Les archives communales d'Amiens possèdent une série presque complète des comptes de la ville depuis 1382 jusqu'à la Révolution. C'est une mine précieuse où M. Dusevel a trouvé un certain nombre de curieux renseignements insérés dans sa brochure sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles ; mais cette publication est loin d'être complète et elle ne donne point les textes. Nous avons revu tous les comptes pour la période de temps dont nous nous occupons et nous en avons extrait tous les passages relatifs à l'histoire de l'art : ce travail nous permet de mettre au jour un

1. Dusevel, *Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles*, brochure de 43 pages ; Amiens, 1858, p. 19. — Rigollot et A. Breuil, *Les œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy*, travail publié dans les *Mémoires des Antiquaires de Picardie*, IIe série, t. V, p. 399.

1. *Manuscrits de Pagès*, écrits à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle, mis en ordre et publiés par Louis Douchet ; 5 vol. Amiens, 1858.

grand nombre de mentions inconnues ou au moins inédites, où se rencontrent des indications précises sur les noms et les travaux de beaucoup d'artistes employés par les échevins pour la construction et l'ornementation de l'hôtel-de-ville, du beffroi et de tous les autres édifices publics.

Il y a eu à Amiens une institution toute spéciale à la Picardie qui a contribué à y répandre, avec le goût de la poésie, celui de la peinture; la confrérie de Notre-Dame du Puy. Plusieurs des nombreux tableaux exécutés pour les maîtres en charge de cette confrérie existent encore aujourd'hui; nous les avons étudiés et décrits avec soin en les comparant aux œuvres contemporaines de l'École flamande et de l'École française.

Presque tous les faits et les noms dont il sera question dans les pages qui suivent se rapportant soit à la cathédrale, soit aux édifices de la ville, soit à la confrérie de Notre-Dame du Puy, nous les avons groupés sous ces trois chefs; ils forment ainsi les trois premiers paragraphes de notre travail. Dans le quatrième, nous ferons connaître nos appréciations, au sujet des rapports de l'art à Amiens avec l'École flamande primitive. Loin de nous la prétention d'exposer dans son ensemble la situation artistique de la capitale de la Picardie, du XIVe au XVIe siècle. Nous en traçons une esquisse; un érudit amiénois en écrira l'histoire.

I.

Travaux d'art exécutés dans la cathédrale.

La cathédrale d'Amiens, « l'église ogivale par excellence (1) », a eu pour premier architecte Robert de Luzarches, qui était de l'Ile de France, et elle a été continuée par Thomas et Renaud de Cormont, dont les noms indiquent une origine française, sinon picarde. Elle appartient, par ses architectes comme par sa structure et son style, au gothique XIIIe siècle de l'Ile de France.

Mais elle n'était pas encore achevée au siècle suivant. Les deux tours de la façade ne s'élevaient que jusqu'à la grande rosace. L'évêque Jean de Cherchemont fit construire, vers 1366, la partie supérieure de ces deux tours et la galerie qui les unit l'une à l'autre. Ce fut l'œuvre de Pierre Largent, maître dont le nom rappelle celui de Gilles Largent, architecte des églises de Saint-Quentin et d'Arras, qui vivait à la même époque et qui fut mandé à Cambrai pour la construction d'une porte (1).

Peu de temps après, Jean de la Grange, évêque de 1373 à 1375, fit exécuter un travail, qui amena la construction d'une seconde nef latérale de chaque côté, depuis le portail jusqu'au transept. Cette adjonction, qui fut aussi l'œuvre de Pierre Largent, nuisit à la solidité et à l'ensemble de l'édifice; mais elle donna lieu à divers travaux de sculpture, intéressants au point de vue qui nous occupe. Sur le pilier angulaire de la tour de gauche furent posées et se voient encore aujourd'hui huit statues colossales en pierre, portées par des piédestaux et surmontées d'un dais, avec trois autres personnages placés sur le pilier qui se trouve au delà de la première fenêtre. Ces statues représentent la Vierge avec l'Enfant Jésus, ayant à ses pieds un ange qui touche le rebec, le roi Charles V, le dauphin Charles, Louis d'Orléans, second fils du roi, le cardinal de La Grange, son premier ministre, Jean Bureau de la Rivière et plusieurs autres

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. II, p. 328. La cathédrale d'Amiens est, comme plan et comme structure, l'église ogivale par excellence.

1. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle*. Lille, Quarré, 1886, p. 282 et 299. Id., *Documents*, p. 691, 773, 793, etc.

officiers du prince. Le caractère de ces œuvres est beaucoup moins puissant que celui des sculptures du portail; elles se font remarquer par la recherche de la vérité et par une certaine élégance ; les vêtements sont très bien portés. Si on y retrouve encore des vestiges de l'École de sculpture française, on y saisit déjà l'influence de l'École du Nord de la France. Les types flamands et picards se distinguent dans les têtes. L'influence du Nord se remarque davantage encore dans les huit statues, notablement moins gracieuses, posées sur les piliers qui séparent les unes des autres la seconde, la troisième et la quatrième fenêtre du côté gauche, et, surtout en ce qui concerne le type picard, sur les piliers séparant les fenêtres du côté droit où sont sculptés l'Annonciation, la Transfiguration, saint Nicolas, et des marchands de wèdes (1) qui avaient fondé une chapelle.

L'extérieur de la cathédrale subit en 1529 une autre modification importante. Le clocher central ayant été détruit par la foudre en 1527, l'évêque et le chapitre adoptèrent en 1529 le plan d'une nouvelle flèche qui leur avait été présenté par un charpentier nommé Louis Cordon, du village de Cottenchy près d'Amiens (2). Celui-ci s'associa un autre charpentier picard, Simon Tanneau, et le plombier de la cathédrale Jean Pingard : en 1533, ces trois maîtres ouvriers avaient achevé le clocher octogonal, encore aujourd'hui debout, qui mesure 60 mètres à partir de la toiture du transept. Cette flèche manque d'ampleur à sa base ; mais elle est en elle-même un chef-d'œuvre d'élégance. Ses huit statues du premier étage, ses huit anges du second et ses gargouilles et rampants, travaux attribués à un entailleur d'images dont on trouve le nom dans les comptes de la ville, Jean de Tombe, sont de remarquables ouvrages de sculpture.

1. Les wèdes étaient une plante tinctoriale que l'on cultivait dans le nord de la France au moyen âge.
2. Gilbert, *Description de la cathédrale d'Amiens*, p. 90.

C'est surtout dans l'intérieur de l'édifice que furent exécutés au XIVe, au XVe et au XVIe siècle, des travaux de sculpture, de peinture et d'orfèvrerie. Dans la cathédrale d'Amiens, comme dans celles de Cambrai, d'Arras, de Tournai et de Saint-Omer, se voyaient partout des sépultures monumentales, des bas-reliefs, des groupes, des statues. Nous avons trouvé à ce sujet, dans l'ouvrage de Pagès et dans le manuscrit n° 517 de la bibliothèque d'Amiens, un nombre très considérable de mentions qu'il serait très intéressant de reproduire pour donner une idée de l'importance du mouvement artistique qui s'est produit à Amiens et surtout dans la cathédrale (1). Mais nous ne parlerons ici que des monuments encore aujourd'hui conservés, et qu'il est par conséquent possible d'apprécier au point de vue des rapports qu'ils peuvent présenter avec l'art du Nord de la France et des Pays-Bas.

« Il y a, dit M. Viollet-le-Duc, dans la « chapelle du chevet de la cathédrale, deux « tombeaux en forme de niche couverte par « une arcade basse surmontée d'un gable. « Sur les socles qui portent les statues des « défunts, sont sculptés dans de petites « niches, des personnages religieux, cha- « noines et laïques, qui composent le cortège « accompagnant les corps à leur dernière « demeure (2) ». Ces deux monuments, consacrés à la mémoire de Simon Goucans, évêque d'Amiens, mort en 1325, et à celle du chanoine Thomas de Savoie, décédé dix ans plus tard, présentent encore en partie

1. Pagès, *ouv. cité.*
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. IX, p. 38.

le caractère de la sculpture française dans les statues des défunts ; mais on trouve l'influence flamande dans la naïve exagération des sentiments qui animent les pleureurs et dans la présence même de ces petits personnages sur les tombeaux, ce qui paraît avoir été imité d'un usage déjà suivi en Flandre au XIIIe siècle et au commencement du XIVe (1).

Du riche monument funéraire de l'évêque Jean de Lagrange, mort en 1402, il ne reste qu'une statue en marbre blanc, conservée sous une arcade basse derrière le maître-autel, qui montre dans son ensemble de belles lignes, tandis que la tête, malheureusement mutilée, indique plutôt les tendances de l'art du Nord.

Dans le mur de la chapelle de Saint-Pierre et de Saint-Paul, actuellement désignée sous le vocable de Saint-Joseph, est encastrée la plaque en cuivre gravée, qui rappelle une fondation faite par Jean Avantage, chanoine à Saint-Pierre de Lille et évêque d'Amiens, mort en 1456. Dans la partie supérieure de cette plaque, on voit la Vierge avec l'Enfant-Jésus en ses bras, assise dans un large siège, et à ses genoux Jean Avantage, qui lui est présenté par saint Jean l'Évangéliste ; au-dessous une longue inscription en beaux caractères gothiques fait connaître la fondation. La lame en cuivre a pour support une colonne en pierre, du haut de laquelle montent deux branches offrant les images sculptées de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin et formant cadre autour de la partie centrale. En haut un écusson, qui a été martelé. La plaque est un curieux spécimen de l'habileté avec laquelle les orfèvres gravaient sur cuivre au XVe siècle ; elle nous a rappelé un petit reliquaire gravé, en argent doré, portant la date de 1414, qui se trouve au Musée de Lille, et les lames en cuivre de plusieurs églises des Pays-Bas.

La première partie du XVIe siècle est représentée, dans la cathédrale, par plusieurs œuvres très intéressantes. Sur l'un des piliers du grand portail, à droite en entrant, se voit encore aujourd'hui le monument en haut-relief élevé à la mémoire du chanoine Pierre de Burry, décédé en 1504. Il montre le Christ, couronné d'épines et les mains liées de grosses cordes, statue aux formes trapues et trop courtes, à l'expression vulgaire, mais animée d'un profond sentiment de douleur et laissant voir les veines et les muscles des membres, avec une vérité qui va presque jusqu'au réalisme; vis-à-vis est agenouillé le chanoine, figure élégante et caractérisée, avec son patron saint Pierre qui le présente au Rédempteur. Les statues sont presque de grandeur nature ; autrefois, le groupe en entier était peint, comme le prouvent les nombreux vestiges de couleur qui s'y remarquent encore. Ce groupe est porté par deux colonnes octogonales, sur lesquelles repose un soubassement où se voient des ossements de mort et deux inscriptions sur des banderoles que soutiennent des anges. Sur la première de ces banderoles, on lit en caractères gothiques : « Cy gist le corps de vénérable et discrète personne monseigneur Pierre Burry, chanonne de céens, qui trespassa le XXVe jour d'apvril l'an mil cinq cens et quatre. Priés Dieu pour s'ame ». L'autre inscription offre trois distiques latins, dans lesquels le défunt, qui était un poète assez renommé, demande des prières. Ici encore, on remarque que, si la statue du chanoine et celle de saint Pierre peuvent indiquer jusqu'à un certain point l'influence de Paris et de l'École française, l'*Ecce homo*

1. A. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans l'Artois, la Flandre et le Hainaut avant le XVe siècle ;* Lille, Quarré, 1886, p. 382, Id., *Documents*, p. 331.

révèle certainement l'influence du style de l'École flamande. D'après les *manuscrits* de Pagès, Pierre de Burry était de Bergues-Saint-Winoc, ville de la Flandre-Maritime[1].

Dans le transept, sur les murs qui ferment les dernières chapelles des nefs latérales, en des encadrements ornés avec l'exubérante richesse de la dernière période du style ogival, sont encastrés, de chaque côté, quatre groupes en haut-relief, peints et dorés ; les personnages ont environ quatre pieds de haut. Ces groupes que le visiteur trouve à sa droite ont été exécutés par ordre du chanoine Guillaume Aux Couteaux, mort en 1514, dont les armes sont de *gueules à 3 couteaux d'argent emmanchés d'or mis en pal.* Ils représentent divers épisodes de la légende de saint Jacques : dans le premier, le saint prêche aux Juifs, parmi lesquels se trouvent le magicien Hermogène et Philète, disciple de ce dernier ; il délivre, dans le second, Philète qui s'était converti et que le magicien avait privé du mouvement ; dans le troisième on le voit défiant les démons évoqués par Hermogène, et le quatrième montre le magicien lui-même converti par un miracle du saint. Chacune de ces scènes présente un nombre très considérable de personnages ; elles sont pleines d'action et de vie, mais avec la tendance à la recherche et à l'exagération qui caractérisent les œuvres de ce genre au commencement du XVIe siècle. Nous y trouvons des rapports avec les scènes en ronde-bosse provenant de l'abbaye de Liessies, conservées au Musée de la porte de Hal à Bruxelles, dans l'église de Ramousies (Nord) et dans celle de la Flamangrie (Aisne) ; mais il y a plus de finesse et de mouvement dans les sculptures d'Amiens.

La partie du transept, qui correspond à celle où se remarquent les groupes que nous venons de décrire, a été décorée, aux frais de Jean de Witz, chanoine, qui mourut en novembre 1523 et dont l'épitaphe se lit sur le mur : les quatre groupes en ronde-bosse, qui y sont encastrés avec une ornementation analogue à celle des épisodes de la vie de saint Jacques, représentent l'un, avec le mot *Atrium*, le Christ chassant les vendeurs du Temple, l'autre, avec le mot *Tabernaculum*, le prêtre sacrificateur égorgeant un bélier, le troisième, désigné par l'inscription *Sancta*, l'autel des oblations et le quatrième, au-dessus duquel on lit *Sancta Sanctorum*, l'arche d'alliance, les tables de la loi et le grand-prêtre. Dans ces groupes nous trouvons les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans ceux consacrés à la vie de saint Jacques : toutefois les scènes ont moins de vie.

Sans parler du magnifique jubé construit en 1490 et détruit en 1755, nous décrirons les monuments antérieurs à 1550, qui se voient encore sur les clôtures du chœur [1]. En entrant à droite dans le déambulatoire, du côté méridional, on trouve sur cette clôture les groupes de la vie de saint Firmin et la niche funéraire de l'évêque Ferry de Beauvais, exécutés par ordre du doyen du chapitre, Adrien de Hénencourt. L'image sculptée et peinte de ce généreux donateur s'offre d'abord aux yeux du visiteur : portant la soutane rouge écarlate et l'aumusse grise des chanoines d'Amiens, le doyen est agenouillé sur le sommet d'une colonnette et tourne les regards vers les scènes de la vie de saint Firmin. Sur cette colonnette et sur une autre qui lui correspond est inscrite la devise de la famille de Hénencourt : *Tolle moras (sæpe) nocuit differre paratis.* Un peu au delà dans le soubassement,

1. Pagès, *Manuscrits*, t. V, p. 171.

1. Nous avons largement mis à profit pour les clôtures et les stalles du chœur de la cathédrale d'Amiens l'ouvrage publié en 1867, par MM. les chanoines Jourdain et Duval.

le monument funéraire qu'Adrien de Hénencourt fit élever, en 1489, à son oncle Ferry de Beauvoir ([1]).

Dans une niche profonde gît la statue en pierre de l'évêque, qui est représenté grandeur nature, les yeux tournés vers le ciel et les mains jointes, portant la mitre, la crosse et une chape à orfrois très riches ; la tête repose sur un coussin et les pieds sur un lion. Sur la paroi du fond de la niche, sont peints les douze apôtres, la tête entourée d'un large nimbe d'or et tenant chacun, outre son emblème, un phylactère sur lequel est écrit en caractères gothiques le verset du symbole qui lui est attribué. Sur les deux autres parois de la niche sont figurés en peinture deux religieux qui pleurent le défunt. A droite et à gauche de la niche, une remarquable peinture murale représente deux chanoines d'Amiens en soutane rouge, surplis et chape, qui tiennent les bouts d'un voile vert, sur lequel sont les armes du défunt et une étoffe de brocart, coupée par une longue croix blanche, offrant au milieu l'Agneau mystique et aux quatre coins les symboles des évangélistes ; aux deux extrémités, sont peints deux anges, vêtus de blanc, qui soulèvent et retiennent une large tenture rouge. Au-dessus de la même niche, un magnifique écu des armes de Ferry de Beauvoir, qui sont *écartelées au 1 et 4 d'argent à deux bandes de gueules et au 2 et 3 d'or à trois maillets de gueules.*

Les peintures de l'intérieur de cette niche funéraire et de celle du monument d'Adrien de Hénencourt rappellent à l'esprit l'ornementation des caveaux polychromés de la Flandre ([2]) ; et les apôtres peints au-dessus de la statue de Ferry de Beauvoir offrent une frappante analogie avec la prédelle du retable de l'église Saint-Georges de Wismar dans le Mecklembourg ([1]).

Dans les quatre arcades qui occupent, au-dessus du tombeau que nous venons de décrire, la première travée du mur de clôture, sont sculptés en demi-relief, sous une bordure style ogival flamboyant surchargée d'ornements, quatre grands sujets polychromés, représentant l'apostolat et le martyre de saint Firmin, et expliqués par des vers français d'une grande naïveté écrits en beaux caractères gothiques. La seconde travée montre aussi des sujets du même genre disposés dans quatre arcades et consacrés à l'invention du corps de saint Firmin. Et au-delà, dans treize cartouches quadrilobés très élégants, se voient treize bas-reliefs, aussi en pierre peinte et dorée, rappelant la vie du même saint antérieurement à son arrivée à Amiens.

Ces cartouches décorent le soubassement au milieu duquel s'ouvre la niche consacrée au monument funéraire d'Adrien de Hénencourt. Le défunt est représenté gisant sur une natte de jonc enroulée à l'une de ses extrémités, pour servir d'appui à la tête, comme on le voit sur un tombeau du Musée de Douai ; il porte l'aube et la chasuble avec l'amict rabattu sur le cou ; les traits sont vigoureusement accentués, les mains et les pieds modelés avec soin. C'est une œuvre d'un grand caractère. Le compte de l'exécution testamentaire d'Adrien de Hénencourt offre au sujet de ce monument d'intéressants détails. Le doyen du chapitre d'Amiens, décédé le 4 octobre 1530, avait demandé dans son testament « a estre inhumé au plus près de l'invention de monsieur saint Fremin » et que l'on fît « faire une treille de fer avec la représentacion

1. Pagès, *Ouv. cit.*, t. V, p. 420.

2. Les *Notes d'art et d'archéologie*, revue publiée à Paris, ont analysé en juin 1889 un intéressant travail de M. l'abbé Van den Ghein, sur *les Caveaux polychromés.*

1. *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, XXIIe réunion ; Lille, 1889, p. 194.

d'un homme mort selon le patron qui sera taillé et au fronteau un épitaphe en cuivre». Les exécuteurs testamentaires exécutèrent fidèlement les dernières volontés du défunt, comme l'atteste le compte qu'ils rendirent au chapitre. Le peintre Guillaume Larguier reçut la somme de soixante-sept sous six deniers « pour avoir tiré et fait le pourtrait dudit gisant d'homme mort », ce qui prouve que le défunt a dû être représenté d'après nature. Un habile sculpteur d'Amiens, dont nous avons rencontré le nom à diverses reprises dans les comptes de la ville, Antoine Aucquier, « entailla et composa le dit gisant ou représentation d'homme mort ». Il reçut vingt-quatre livres pour ce travail, ainsi que pour la représentation de quatre docteurs sur une tourelle située du côté de l'entrée du chœur. Ces dernières statues ont disparu ; mais la statue d'Adrien de Hénencourt permet d'affirmer qu'Antoine Aucquier était un sculpteur d'un remarquable talent, qui s'inspirait des traditions des meilleurs maîtres du XIVe siècle.

Un peintre, dont le nom n'est point mentionné dans le compte, décora d'or et de couleurs la statue d'Adrien de Hénencourt, ainsi que les quatre docteurs dont il vient d'être parlé et sans doute les figures peintes dans l'intérieur de la niche : il reçut, pour ce travail, la somme de vingt-quatre livres (1). Une somme s'élevant à cinquante livres, fut payée à Jean Parent d'Amiens, serrurier, qui fit la grille en fer placée en avant des sculptures représentant la vie de saint Firmin. Une grande lame ou table de cuivre, qui recouvrait les restes du doyen du chapitre, coûta la somme de quinze cent trente-deux livres payée à Pierre De la Cauchie ; François Boddet, tailleur de marbre de Tournai, fournit pour XVIII livres la bordure de marbre qui entoura cette lame ; et un prêtre, Jean Des Béguines, écrivit l'épitaphe gravée sur cette même lame (1).

La grande tombe en cuivre dont il vient d'être question était placée vis-à-vis la niche où était sa statue ; elle offrait des images et des inscriptions ciselées. Elle a disparu, ainsi qu'une autre tombe presque semblable consacrée à la mémoire d'Adrien de Lameth, petit-neveu d'Adrien de Hénencourt (2).

L'ensemble des sculptures et des peintures, représentées sur les clôtures de droite du chœur de la cathédrale d'Amiens, peut donner une idée des tendances de l'art à Amiens à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Les statues des deux tombeaux offrent, comme nous l'avons déjà indiqué, un caractère de grandeur et de vérité, qui place Antoine Aucquier parmi nos grands sculpteurs. Toutes les scènes représentant la vie de saint Firmin, dont on ne connaît pas l'auteur, sont pleines de vie et de vérité ; expression, geste, attitude, tout est pris sur le fait, parfois cependant avec trop de recherche ; offrent beaucoup d'intérêt pour l'histoire du costume et aussi pour la topographie de la ville d'Amiens, dont elles font connaître le profil avec l'aspect de ses monuments. Quant à l'ornementation en style flamboyant qui forme cadre tout autour, elle est de mauvais goût et en complet désaccord avec l'ensemble de l'édifice. Les mutilations dont ces sculptures avaient été l'objet à l'époque de la Révolution ont forcé de les restaurer et de les repeindre. Ce qui reste de l'ancienne polychromie et surtout les peintures murales qui décorent

1. Une note marginale du compte fait remarquer que ce peintre n'avait pas encore achevé son travail et qu'il fallait le contraindre à le mener à bonne fin. — D'après M. Dusevel (ouv. cit., p. 17), c'est le peintre Pierre Palette qui aurait décoré la statue, ainsi que les sculptures de l'invention du corps de saint Firmin.

1. Archives départementales de la Somme, G. 420. — Arm. 1, liasse 44, n° 17 à 37.

2. Pagès, t. V, p. 418 et suiv.

l'intérieur et les bords des niches funéraires présentent aussi un caractère remarquable, qui prouve qu'à Amiens les tendances de l'École flamande primitive du milieu du XVe siècle n'étaient point perdues au commencement du XVIe. Nous en pouvons dire autant des sibylles, peintures murales découvertes près de la porte de la sacristie, qui rappellent les douze apôtres de la niche où se trouve la statue de l'évêque Ferry de Beauvoir.

Sur la partie de la clôture qui ferme le côté septentrional et que le visiteur rencontre à sa gauche en entrant dans le déambulatoire, se voient plusieurs groupes, les plus grands en ronde-bosse et les autres en demi-relief, consacrés à la vie de saint Jean-Baptiste, dont la cathédrale d'Amiens possède le chef. Ces groupes sont au nombre de 23, huit de grande dimension, dans la partie supérieure de la clôture, et quinze de proportions plus restreintes dans le soubassement. La partie inférieure de la première travée renferme, en dix médaillons quadrilobés, la vie de saint Jean-Baptiste depuis la vision de Zacharie jusqu'à la retraite du saint dans le désert; sous les huit arcades qui partagent la partie supérieure des deux travées, en de grandes niches style ogival flamboyant, d'une ornementation beaucoup trop riche, est représentée l'histoire du saint, depuis sa retraite dans le désert jusqu'à sa décollation avec des vers en français du commencement du XVIe siècle, qui expliquent les sujets; le soubassement de la seconde travée offre, en cinq médaillons quadrilobés, l'histoire des reliques du saint. Toutes ces sculptures sont peintes et dorées. La date de 1531, inscrite au-dessous de la première travée, révèle l'époque à laquelle a été exécuté le travail; des documents indiquent que la première travée est due à la générosité de la famille de Louvencourt et la seconde aux libéralités de la famille Coquerel. Ces œuvres dénotent un ciseau habile. Le caractère chrétien a complètement disparu dans l'ordonnance du sujet et l'expression des têtes; l'influence de la Renaissance se fait remarquer dans les costumes des personnages et surtout dans leurs mouvements trop souvent contournés et empreints d'exagération.

Au sujet de l'autel et de son retable en argent doré ciselé de 1485 à 1493 par deux habiles orfèvres d'Amiens, Pierre Fauvel et Pierre de Dury, des volets couverts de peintures qui couvraient ce retable et de la suspension servant pour la réserve eucharistique, nous rappellerons plus loin qu'ils offraient les mêmes motifs de décoration que plusieurs églises de la Flandre et de l'Artois.

Ce qui fait surtout, au point de vue de l'ornementation, la gloire toute spéciale du chœur de la cathédrale d'Amiens, ce sont ses stalles: deux chanoines d'Amiens, dont nous avons parlé à l'occasion des clôtures, MM. Jourdain et Duval, leur ont consacré un long travail que nous résumerons en quelques pages (1). Chargées d'une quantité prodigieuse de détails, dit M. Viollet-le-Duc, ces stalles présentent néanmoins « une structure très bien combinée et très simple (2) ». Chacun de leurs soixante compartiments est formé d'une charpente disposée en deux étages dont le premier, élevé de 16 centimètres au-dessus du pavé, reçoit la stalle basse et dont le second, au delà d'un passage large de 90 centimètres, reçoit à une élévation de 56 centimètres la stalle haute : en retraite de cette dernière stalle et faisant corps avec elle, s'élève un lambris ou haut dossier, orné d'une riche arcature et

1. *Les stalles et les clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens*, par MM. les chanoines Jourdain et Duval; Amiens, Caron, 1867, in-4° de 112 pages avec planches.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'archéologie*, t. III, p. 465.

au-dessus d'un dais en saillie qui protège la stalle haute. Deux passages sont ouverts de chaque côté dans les rangées des stalles basses ; et les lignes si riches formées par les dais, sont surmontées de quatre pinacles pyramidaux qui montent à 10 m. 70 aux entrées latérales et à 13 mètres de chaque côté de la porte principale. Les différentes pièces dont est composée cette admirable charpente sont assemblées sans clous ni chevilles au moyen de tenons et de mortaises, et avec tant d'art et de soin que leurs jointures sont presque imperceptibles et sont encore aujourd'hui aussi exactement « appliquées les unes aux autres qu'au jour même où elles ont été posées ».

A l'exception des sièges et de la partie des accoudoirs où doivent toucher les membres de ceux qui occupent les stalles, tout a été l'objet d'un travail de sculpture ou d'ornementation. Plus de 400 sujets ou scènes y sont représentés : sur les miséricordes, les rampes des escaliers et les parois des quatre grandes pyramides, se voient 214 épisodes, tirés de l'Ancien Testament et de la vie de la Vierge ; sur les montants et supports des accoudoirs, 122 scènes satiriques ou prises dans la vie privée, le renard prêchant aux poules, une femme qui donne le fouet à son mari, un meunier, un banquier, un sculpteur, des hommes ivres; sur les pendentifs, 62 représentations allégoriques des vertus et des vices ; au sommet des quatre pinacles formant pyramide, l'Église et la Synagogue, saint Michel et saint Paul. Malgré la suppression de huit stalles au XVIIIe siècle, malgré le vol de 80 statuettes perpétré en 1839, on porte encore aujourd'hui à 3650 le nombre des hommes, figurines, animaux et monstres que présentent les stalles. Et tout cela tient sa place ou s'agite, au milieu de la riche ornementation et des lignes verticales, concaves, convexes, de forme prismatique, à arêtes saillantes, d'une construction en bois qui est un véritable édifice conçu dans le style ogival flamboyant du commencement du XVIe siècle avec une magnificence toujours élégante.

On trouve dans le manuscrit n° 517 de la bibliothèque d'Amiens qui a pour titre *Chapitres généraux de la cathédrale*, quelques renseignements précis sur la date et les auteurs de ce remarquable travail de sculpture en bois. Dans les premiers mois de l'année 1508, le chapitre de la cathédrale fit dresser un devis pour l'œuvre des stalles et conclut un marché à ce sujet avec Arnould Boulin, maître-menuisier à Amiens ; le 10 septembre 1509, un autre maître-menuisier de la même ville, Alexandre Huet, fut associé à Boulin. Quant aux sculptures proprement dites et aux sujets et scènes, une convention fut passée avec Antoine Avernier « tailleur d'imaiges», demeurant à Amiens, moyennant 32 sous la pièce (1). Quatre chanoines reçurent mission de surveiller et de diriger l'ouvrage ; et l'on peut croire, d'après un certain nombre des sujets représentés, qu'ils ont souvent inspiré les artistes. Le chapitre, voulant que la boiserie du chœur fût une œuvre tout à fait remarquable, fit étudier, par les entrepreneurs de l'œuvre, les plus beaux modèles existant dans la région et en Normandie ; le 5 novembre 1510 Arnould Boulin fut envoyé à Beauvais et à Saint-Riquier pour y voir les stalles, et en juillet 1511 il se rendit dans le même but à Rouen avec son associé Alexandre Huet. Il est à remarquer, que, dans cette dernière ville, les quatre-vingt-dix stalles de la cathédrale, qui forment, comme l'a dit M. de Laborde, un musée de sculpture en bois fort curieux, avaient eu pour auteurs trois habiles entailleurs d'images dont deux étaient flamands, Laurent

1. Cet Antoine *Avernier* ne serait-il point le même personnage que Antoine *Aucquier* ou *Aucouie?*

d'Ypres en Flandre et Paul Mosselman, et qu'en 1465 pour achever l'ouvrage un sculpteur avait été envoyé non seulement à l'abbaye de Fécamp, à Abbeville et à Amiens, mais aussi à Montreuil, Hesdin, Arras, Lille, Tournai, Nivelles et Bruxelles (1). En octobre 1510 avaient été mandés à Amiens deux cordeliers d'Abbeville, très habiles dans l'art de travailler le bois. Au mois de décembre 1516, on voit paraître dans les comptes, aux gages de 3 sous par jour, l'entailleur d'images Jean Trupin, dont le nom est gravé sous une tête formant l'accoudoir de la stalle 85 et sous l'appui de la stalle 92 avec l'inscription: *Jan Trupin, Dieu te pourvoie.* D'après certains écrivains, l'œuvre aurait été achevée en 1519; mais la date du 2 mai 1521 est inscrite sur la balustrade qui termine les stalles à gauche, du côté du sanctuaire. Il est plus probable que l'inauguration de ces stalles n'a eu lieu qu'à la Saint-Jean-Baptiste 1522, comme l'affirme un autre écrivain. La dépense totale fut de 9,488 livres 10 sous; dans les *Chapitres généraux*, manuscrit de la bibliothèque d'Amiens, elle est portée à 11,230 livres 5 sous, mais en y comprenant le prix de la clôture qui sépare le chœur du sanctuaire et celui du lutrin des chantres (2). Cette somme représentait alors ce qui vaudrait aujourd'hui une somme d'au moins 110,000 francs. M. Viollet le Duc, dont la compétence ne peut être niée, déclare, dans son *Dictionnaire d'architecture*, que, de nos jours, les stalles d'Amiens coûteraient plus de 500,000 francs (3).

La structure, l'heureuse disposition et les belles lignes de l'œuvre sont admirées par les hommes spéciaux; l'artiste et l'amateur étudient avec le plus vif intérêt les scènes multiples qui y sont représentées. Piété et esprit satirique, finesse et naïveté, élévation et vérité, les sentiments les plus divers et les qualités les plus différentes se rencontrent dans la conception et l'exécution de ces stalles. Certains sujets sont traités avec un caractère magistral, la Vierge environnée de symboles prophétiques, l'Église et la Synagogue, le Massacre des Innocents et la Descente du Saint-Esprit; beaucoup d'autres scènes, comme celles que nous avons signalées plus haut, sont satiriques et presque réalistes. C'est l'un des derniers efforts de l'esprit de foi et de la causticité du moyen âge, se produisant dans une grande œuvre de sculpture; le naturalisme de l'art du Nord y est imprégné de l'esprit français. Cette dernière influence y domine; et il est à remarquer que la plupart des hugiers et des sculpteurs, à qui le travail fut confié, étaient établis à Amiens et qu'ils étudièrent sur place des modèles qui se trouvent dans la Picardie même ou en des villes françaises situées dans les provinces voisines, mais que toutefois à Rouen ils se trouvèrent en présence de l'œuvre de sculpteurs flamands.

A la fin de notre travail, nous parlerons des rapports que peuvent présenter les ouvrages exécutés dans la cathédrale d'Amiens avec ceux des églises du Nord de la France et des Pays-Bas. Le coup d'œil d'ensemble que nous venons de jeter sur cet édifice suffit pour établir qu'il a été l'occasion d'un grand mouvement artistique et qu'il a fallu un nombre considérable de maîtres habiles pour l'achever et le décorer des sépultures, des sculptures en bois et en pierre, des peintures et des objets d'orfèvrerie que nous venons de mentionner. La cathédrale était un centre qui attirait des artistes, un foyer d'où l'art devait rayonner dans la ville et la région.

(La suite prochainement.)

C. Dehaisnes.

1. De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXIX.
2. *Les chapitres généraux de la cathédrale d'Amiens*, manuscrit n° 517 de la bibliothèque d'Amiens, p. 39 et 40.
3. Viollet-le-Duc, *ouv. cit.*, t. VIII, p. 465.

Mélanges.

Ivoire de Darmstadt.

Ce document est une intéressante production de l'ivoirerie chrétienne. Il est d'une composition judicieuse, d'un burin exercé, d'un mérite avéré et d'un archaïsme agréable. La *Revue de l'Art chrétien* en a fait la critique en octobre dernier. L'article est d'une plume fort érudite ; mais il implique des assertions hésitées et où nous voyons, au moins sur un point, autre chose que ce qu'elles insinuent.

Nous prenons la liberté d'exposer une autre exégèse qui seule nous paraît vraie. Elle est fort simple et relève directement du texte biblique qui la rend aussi lumineuse qu'obvie et sincère.

Les trois compartiments du volet de droite composent un même thème.

§ 1. — Au centre, est le prophète Élie. Il est ravi en extase sur le sommet du Carmel ; un prodige lui apparaît très haut et très au loin. Il étend la main au-dessus de ses yeux pour abriter ses regards et en prolonger la portée. Ce geste seul nous a suffi pour reconnaître Élie ; nous l'avons vu dans d'autres documents allusifs à la même pensée.

Le livre des Rois décrit fidèlement cette scène. *Et Élie gravit la montagne du Carmel..... c'était son septième jour de prière et d'attente. Et voici qu'une petite nuée s'éleva du sein de la mer ; or, cette nuée portait une sorte d'empreinte d'homme* (1).

§ 2. — Quelle était cette nuée mystérieuse, marquée « d'une empreinte humaine » et quelle en était la configuration ?

La version chaldaïque répond sans hésiter qu'elle avait « la forme d'une main d'homme, le « creux de la main, *sicut vola manûs hominis* » (2).

C'est la seule interprétation que présentent les notes de Ménochius dans la Bible de Carrières. Or, d'après le sentiment unanime des auteurs d'herméneutique sacrée, la blanche nuée entrevue du haut du Carmel était la Vierge miraculeusement féconde, et « la main, le creux de la main », dont cette vapeur immaculée avait l'apparence, était l'image préfigurative du Dieu fait homme et la droite, déjà vue de loin, de son auguste personne.

1. III Rois XVIII, 42, 44.
2. Bible de Carrières.

C'est cette apparition du Messie que le prophète Élie contemple. L'inscription du large phylactère qu'il tient à la main en fait foi : *aspiciens a longe ecce video potentiam Domini*, paroles évidemment calquées sur celles-ci de saint Paul aux Hébreux : *Isti non acceptis promissionibus sed a longe eas aspicientes et salutantes* (1). Élie attend le Verbe fait chair dont il entrevoit la main sacrée.

Deux anges la lui apportent : ce sont Michel et Gabriel, les deux anges en quelque sorte personnels du Fils de l'homme, nobles gardiens, l'un de sa nature divine, l'autre de sa nature humaine. Généralissime du Dieu des armées, Michel a soutenu contre Satan la cause de son divin Maître, tandis que Gabriel a porté le décret de l'incarnation et en a transmis le message à la Vierge (2).

Ces deux archanges accostent habituellement le Sauveur et constituent les attributs vivants de sa personne. Dans un nombre infini de pièces iconographiques, l'imagier les accouple, portant ensemble un emblème du divin Rédempteur : une croix, un agneau, le monogramme, la croix monogrammatique ; ces divers objets sont habituellement inscrits dans une couronne de laurier ou de palmes.

Ces deux anges ressemblent à plusieurs d'entre nos ectypes des IXe, Xe, XIe siècles ; ils apparaissent, comme eux, serrés et engaînés dans une tunique en forme de fourreau, aux plis rares et plats, disgracieusement dessinés.

La main divine ne tient pas la couronne comme lorsque Dieu veut couronner un martyr ; elle est, au contraire, elle-même couronnée,

1. Hébr. XII, 13.
2. Nous avons parmi nos ectypes les deux archanges Michel et Gabriel avec leurs noms écrits en *boustrophédon*, planant dans les airs et portant une couronne de laurier au milieu de laquelle est l'Agnus Dei : ce document est du commencement du XIe siècle.

nimbée, ainsi qu'une chose divine mérite de l'être.

C'est la main du Seigneur ; il la tend au prophète, ainsi que l'insinue la suite du récit de la vision du Carmel : *et manus Domini facta est super Eliam* (1).

§ 3. — La Vierge Mère. Le compartiment inférieur de l'ivoire de Darmstadt complète la pensée de la vision ou plutôt la réalise.

Le prophète Élie demandait la pluie au Seigneur ; sa prière fut exaucée. Il plut à torrents. Cette pluie miraculeuse continue très intelligiblement l'allégorie figurative de l'incarnation ; elle représente l'effusion du Verbe du sein du Père dans le sein de la Vierge Marie qui fut la nuée vue du Carmel et née de la mer. « Or, nous « dit une charmante homélie du moyen âge, une « nuée est faite des vapeurs de la terre et de la « fécondante chaleur du ciel ; ainsi l'humanité « du Sauveur est faite de la virginale substance « de Marie et d'une brûlante effusion d'amour « du Saint-Esprit. »

« La nuée se dégage des eaux de la mer, mais « ne retient rien de leur amertume. On n'y trouve « plus ni odeur de marée ni saveur saumâtre. « De même, la mystique nuée de l'humanité du « Christ est née des flots de la mer du monde, « mais immaculée, d'une Vierge, et vierge comme « elle de toute ombre de souillure » (2).

Voilà la nuée qu'Élie « a vu monter de la mer (3) » et qu'il contemple d'un regard prolongé et profond.

« Le propre de la nuée, ajoute l'ancien homi- « liaste, est de se résoudre en pluie bienfaisante ; « ainsi la Vierge s'épanche en pluies de grâce « en nous donnant Jésus » (4).

Tel est, en effet, le sens textuel du tableau dessiné au-dessous du prophète. La Vierge y paraît mettre au monde le divin Enfant ; elle l'allaite. Tous les deux sont étendus sur le sol et ne semblent faire qu'un avec la terre qui les porte : *c'est la tige de Jessé et sa fleur délicate qui jaillissent de la terre entr'ouverte* (5).

Qui ne voit, dans ce groupe d'une hardiesse candide, la vivante version de ce texte sacré : *O cieux, épanchez vos rosées! Que les nuées pleuvent le juste ! Que la terre s'entr'ouvre et germe son Sauveur* (1) !

Cette allégorie prophétique se lit d'une façon non moins expresse dans les liturgies de l'Orient. *O Créateur de toute créature, germe divin, vous êtes sorti du sein de la Vierge au moment où la terre mourait de soif et vous avez rempli la terre des senteurs exquises de votre amour* (2).

Ainsi se déroule dans son ordre logique le thème du mystère de l'Incarnation. Le prophète Élie l'entrevoit à distance, sous la forme d'une blanche vapeur ; cette vision, c'est la Vierge qui conçoit le Verbe incarné dont on voit transparaître la main. C'est l'*Alma tellus*, devenu l'*Alma Redemptoris mater* qui donne au monde un Sauveur.

La Vierge représente en quelque sorte toute la terre ; on la voit couchée sur le sol, oubliée, pauvre comme son fils « qu'elle sustente d'un « peu de lait, lui qui ne laisse pas le plus petit « oiseau sans pâture » (3).

II.

Le deuxième volet du diptyque de Darmstadt ne présente que des caractéristiques connues et familières aux iconologues chrétiens. Ce sont les quatre évangélistes sous leurs symboles hiératiques, ailés, le livre sacré à la main ; l'aigle et l'ange paraissent seuls nimbés. — Le Christ est dans sa gloire, la droite ouverte, tendue aux solliciteurs confiants qui implorent « sa toute-puissance ». Ses hauts pouvoirs sont proclamés : on en lit la teneur sur la plaquette qu'il tient de la main gauche. — La tête du Christ est accostée de l'Alpha et de l'Oméga traditionnels suspendus par de courtes chaînettes comme cela se voit si fréquemment dans les œuvres carlovingiennes.

D'ailleurs, tous ces détails ont été fort judicieusement décrits et pertinemment appréciés par le docte auteur de l'article publié en octobre 1888.

A propos du volet de gauche, l'éminent critique n'hésite pas : il est aussi ferme que bien informé.

1. III Rois XVIII, 46.
2. *Homiliæ catholicæ*, par Jean de Carthagène, éd. 1512.
3. III Rois XIX.
4. *Homiliæ catholicæ.*
5. Isaïe XI, 1.

1. Isaïe XLV, 8.
2. *Liturgia Melchitarum*, par Renaudot, t. I, p. 5.
3. *Et lacte modico pastus est per quem nec ales esurit.* Hym. de Noël à Laudes.

Mais quant au volet de droite, il émet quelques velléités d'opinion dont il ne paraît pas absolument satisfait lui-même. C'est avec l'espoir d'éclairer ces doutes que nous avons écrit les lignes qui précèdent.

Notre interprétation donnera raison aux religieux de l'Ordre des Carmes. On sait que ces religieux ont, de tous temps, revendiqué l'honneur d'avoir le prophète Élie pour premier patriarche et de tenir de lui la haute dévotion à la sainte Vierge, qu'ils professent sous le vocable canonique avéré « de N.-D. du Mont-Carmel (1) ».

Les Carmes ne furent pas toujours les tranquilles possesseurs de cette tradition filiale. Le monde des critiques y opposa quelquefois des dénégations bruyantes. Le conflit s'accrut un jour gravement et menaça de prendre les proportions d'un scandale. Rome intervint, toute discussion fut interdite par le pape Innocent XII. Le silence le plus soumis coupa court à cette grave dispute (2).

Nous ne serions point surpris que le précieux diptyque de Darmstadt n'eût appartenu à quelque monastère des Carmes, sinon à l'origine, du moins à l'époque où il s'est enrichi d'un encadrement nouveau, vers la fin du XIIIe siècle.

CH. DIDELOT,
Chanoine-Archiprêtre de la cathédrale de Valence (Drôme).

1. Décret d'Innocent XII.
2. Voir *Historia Carmelitarum*, par le R. P. Philippe. — *Paradisus carmelitici decoris*, Lyon 1627.

Une halte archéologique à Nevers.

NEVERS est une ville de passage sur la ligne du centre et d'abord facile. Quand on en a l'occasion, c'est presque un devoir de s'y arrêter pour celui qui accorde ses préférences à l'archéologie médiévale. Je la considère comme une importante station archéologique, de second ordre toutefois. Une journée suffit amplement à la visiter en détail.

Je m'y suis arrêté deux fois assez longuement, en 1870 et 1884 ; la dernière, j'étais accompagné de M. Léon Palustre. Nous mettons ici en commun nos observations, qui seront peut-être profitables, sinon à la science elle-même, au moins aux voyageurs studieux qui nous liront et voudront, après nous, voir en véritables amateurs.

I.

LA cathédrale de Nevers est dans un état révoltant de malpropreté, comme si le clergé n'avait pas à se préoccuper des soins intérieurs, parce que le gouvernement se livre, à l'extérieur, à une restauration générale, beaucoup trop complète : le chevet en sortira, sinon transformé, du moins renouvelé. En effet, le monument n'est ni consolidé ni repris par parties : on peut dire sans exagération qu'il est refait à nouveau, de fond en comble. L'architecte a profité de l'occasion propice pour le recréer pour ainsi dire de toutes pièces et lui donner un aspect qu'il n'avait certainement pas à l'origine. Non seulement il est trop orné, mais encore la plupart des clochetons du chœur ne sont pas dans le style de cette partie de l'édifice, mais bien de la nef, qui est d'un XIIIe moins avancé. Car, sans parler de l'église romane, nous distinguons trois époques dans la construction : une très belle nef, de la première moitié du XIIIe, arrêtée au transept que détruisit un incendie ; les chapelles absidales, qui sont, au contraire, d'un XIIIe très avancé et le chœur lui-même, qui ne date que du commencement du XIVe.

A l'intérieur, l'on a placé au-dessus du triforium une balustrade en pierre et à jour, qui n'existait pas et qui produit un effet d'autant plus déplorable qu'elle coupe l'extrémité inférieure des fenêtres d'une manière très disgracieuse en les raccourcissant. Les vitraux dont on les a garnies sont, soit dit en passant, d'un ton criard, avec personnages presque invisibles, puisqu'ils sont peints dans des proportions microscopiques. Pour quels yeux de lynx les a-t-on donc faits ?

Nous regretterons toujours que ce chœur ouvert — il le sera encore bien plus quand on aura renversé la clôture peinte — ait perdu sa grille monumentale en fer forgé, qui serait là bien mieux à sa place qu'à la porte de l'évêché. Il est également fâcheux qu'on ait enlevé cette horloge originale de la Renaissance, qui faisait si bonne figure à l'entrée du chœur. Les débris en sont relégués dans une chapelle et il nous a été impos-

sible d'en retrouver le jacquemart, qui était assurément la partie la plus curieuse.

Puisque nous parlons de destruction, il en est une qui ne tardera peut-être pas à se réaliser : c'est la clôture ou chancel de la chapelle arrangée et meublée, à l'époque de la Renaissance, par l'évêque G. Fontenai. Que lui reproche-t-on ? De n'être ni dans le style ni dans l'alignement. A ce compte-là on peut aller loin dans la voie des dévastations. Que devient alors l'histoire ? Quelle sollicitude montre-t-on pour les traditions et les fondations ?

Cette chapelle est intéressante à un double titre : d'abord pour les inscriptions, grecques et latines, qui sont gravées au soubassement et à la frise du chancel, puis par l'établissement d'un oratoire particulier, avec clôture de pierre et cheminée, dans l'angle sud-est. Tout cela constitue un ensemble dont on ne peut rien détacher sans rompre l'harmonie et ôter à ce qu'on laisse sa signification propre et caractéristique.

M. le chanoine Boutillier a particulièrement étudié la cathédrale, dont il a fidèlement relevé les inscriptions et estampé les tombes. Il a même écrit une brochure assez piquante sur les vocables et la destination des chapelles, établies à différentes époques entre les contreforts. Hélas ! tous ces vocables ont été changés, pour satisfaire à des dévotions nouvelles, où, bien entendu, le Sacré-Cœur et Notre-Dame de Lourdes n'ont pas été omis. La chose n'est pas blâmable en soi, mais nous demandons à quel titre on peut si lestement déposséder les ayant-droit depuis des siècles. Il n'y a donc plus de respect ni pour la tradition ni pour la propriété !

L'on s'acharne à détruire. Si au moins les nouveautés substituées aux vieilleries avaient quelque valeur ! Nous le déclarons franchement, le présent nous cause d'amères déceptions. Ainsi le ciborium, élevé au-dessus du maître-autel, offre cet inconvénient immense de n'être conforme ni au style de l'édifice ni aux exigences ecclésiastiques. La voûte est percée à jour, quand elle devrait être pleine, pour former *umbraculum* et préserver la table sacrée de la poussière, comme dit un ancien texte. Les colonnes, au lieu d'être monolithes, ce qui leur donnerait plus d'élégance, sont flanquées de contreforts intérieurs, comme si elles ne pouvaient se tenir debout, en réalité pour supporter une architrave qui n'a sa raison d'être que dans le style classique. Nous mettons au défi de citer un seul exemple de ce procédé dans l'architecture médiévale. Le fini de certaines sculptures, parfaitement traitées en beau XIIIe, ne peut faire oublier un incroyable mélange de types, où l'on saute, sans savoir pourquoi, du roman au flamboyant. Mais où il n'y a ni intelligence des rites ecclésiastiques, ni sens esthétique, c'est dans l'autel lui-même, débordant sur les colonnes du ciborium impuissantes à l'enserrer, exhaussé d'un retable intempestif, surchargé surtout d'une niche où les reliques de saint Cyr, titulaire de la cathédrale, sont exposées en permanence, malgré la défense formelle de la sacrée Congrégation des Rites. Et, pour compléter ce chef-d'œuvre de mauvais aloi, une inscription, moitié latine, moitié française, nomme, d'une part les bienfaiteurs et, de l'autre, fournit la date et le motif de l'érection. Certes, il n'était pas épigraphiste le clerc qui a dicté ces quelques lignes commémoratives. Comme on s'aperçoit vite qu'un tel latin n'a pu être écrit qu'en France, par une plume peu exercée ! Nous recommandons surtout le commencement et la fin ; il faut quelque habileté pour savoir ce que l'auteur a voulu dire, tellement il a rendu sa pensée d'une manière peu intelligible. *Deo optimo maximo* est une formule d'épitaphe. Nous serons très reconnaissants, à propos du millésime, à qui voudra bien nous donner le mot de l'énigme. *Annis* est au pluriel et XIII qui vient après l'année de l'érection, serait-il par hasard l'indication corrélative de l'épiscopat du prélat alors en fonction ?

Autre difficulté : au devant de l'autel, vous ne voyez que le nom de Pie IX, qui n'y est probablement pour rien ; au revers, c'est celui de l'évêque. A qui des deux l'histoire attribuera-t-elle le mérite de l'œuvre ?

En fait d'iconographie, il ne serait pas difficile de chercher chicane au sculpteur ou à celui qui a guidé sa main. Sans doute il a eu soin de nimber tous ses saints, mais pourquoi a-t-il omis cet attribut essentiel pour la Vierge et saint Jean, qui sont, après le Christ, les principaux personnages de la composition ?

Le grand orgue, placé à l'occident comme dans la plupart de nos cathédrales, a été déposé pour laisser voir l'abside qui, de ce côté, ainsi qu'à Trèves, termine la nef. D'un mal est résulté un bien, car on a découvert dans la conque une

fresque du commencement du XIIIe siècle, qui représente le Christ dans des proportions colossales : assis en majesté, entouré des symboles des évangélistes, il reçoit, de même que l'agneau qui l'accompagne, les louanges des vingt-quatre vieillards, scène apocalyptique qui annonce la fin des temps et le jugement qui en sera la clôture. Ce Christ grandiose rappelle une œuvre de la même époque, la magnifique mosaïque qui, au dôme de Pise, assied le Fils de Dieu sur un trône, à la voûte de l'abside majeure.

La crypte, encombrée de bois et considérée comme décharge, possède un superbe sépulcre du XVIe siècle, peint et sculpté, mais qu'on ne peut voir qu'à distance par suite de l'encombrement. En revanche, nous avons pu étudier à loisir des chapiteaux fort intéressants de la première moitié du XIe siècle.

L'idée émise par un architecte de Nevers sur la destination d'une salle contiguë à l'abside occidentale, dont il faisait le lieu de réunion des premiers échevins de la ville, est sans consistance. Là était l'ancien trésor : sa voûte cintrée dénote une date un peu postérieure à l'abside. On ne comprendrait pas que les représentants de la commune à peine émancipée se seraient assemblés dans un endroit qui ne communique qu'avec l'intérieur de l'église et par là même se seraient trouvés sous la dépendance immédiate du clergé.

Nous ne saurions trop remercier MM. les chanoines de la bienveillance avec laquelle ils nous ont accueillis, nous donnant à la fois toutes les explications et facilités désirables pour bien voir et étudier sérieusement (1).

II.

NEVERS possède deux musées : un, pour la peinture, à l'hôtel-de-ville, et l'autre, pour l'archéologie, au palais ducal ; il en existe, même un troisième, tout spécial, au siège de la société archéologique. Ce n'est pas trop pour ne rien laisser perdre, mais la fusion en un seul local serait bien commode pour les visiteurs.

1. L'église Saint-Étienne est un grand et superbe édifice roman, que l'on a mutilé, sous prétexte d'unification de style, en substituant une absidiole voûtée en cul-de-four à une chapelle en gothique flamboyant. Les architectes, sous l'empire d'un système aussi faux qu'absolu, finissent par devenir de véritables et redoutables vandales.

Parmi les tableaux, nous citons avec plaisir une Assomption, peinte en Italie sur panneau à fond d'or, de la fin du XIVe siècle ; une miniature de la Renaissance, qui figure un souverain sur son trône, entouré de sa cour ecclésiastique et civile ; un panneau, peint des deux côtés, montrant les Triomphes du Temps et de la Chasteté, d'après les stances de Pétrarque, avec quelque inégalité dans l'exécution, le second étant bien supérieur au premier ; un cadre de miniatures coupées dans des livres, où les sujets traités sont la crucifixion et la récolte de la manne, avec de charmantes bordures à fond d'or sur lequel sont semées des fleurs copiées au naturel, telles que la paquerette double, l'ancolie (1) et le bluet, entremêlées à la devise *Spes mea Deus*, qui est celle de Philippe de Lévis et fait songer aux miniatures célèbres de Mirepoix. Enfin une délicieuse gouache pour éventail (fin du XVIIe siècle) attire les regards par sa chasse au lapin et les plaisirs champêtres.

Le musée archéologique est installé dans un grenier. Il contient quelques objets hors ligne. La pièce capitale est un fragment d'ivoire latin du IVe siècle, où sont sculptées avec beaucoup d'art la Naissance de l'Enfant-Dieu et l'Adoration des mages (2) ; épave d'un coffret, qui laisse bien loin les fameux ivoires du dôme de Milan ; en effet, cette pièce est une des plus belles que nous connaissions, nous ne disons pas en France, où elles sont rares, mais en Italie, où elles sont plus communes.

Du même genre est une couverture d'évangéliaire, en émail champlevé de Limoges, de la

1. « Item, quatre patenostres,..... l'autre d'escail de perle, à six petites pommes et deux encolies blanches et bleues au bout.— Item, une encolie de dyamans, avecques une petite cheyne d'or. — Ung camail d'or, fait à rozes et encolies. — Item, ung colier d'or, à rozes blanches et encolies et à tielz lettres G L. » (*Inv. de la Comtesse de Montpensier*, 1474.)

Une tapisserie, ayant servi de dosseret et datant des dernières années du XVe siècle, à l'hôpital de Beaune, a sur son fond bleu, un semis « d'oiseaux, de lapins et de fleurettes, ancolies, œillets, etc. » (*Bull. arch. du Com. des trav. hist.*, 1887, p. 244.)

Voir le mot *encolie* dans le *Glossaire archéologique*, où trois textes seulement sont cités (1376, 1379 et 1467), mais sans le moindre monument à l'appui.

2. Voir ma brochure : *Ivoire latin du Musée de Nevers*, Tours, 1884, in-8°, de 37 p., avec 1 pl.

première moitié du XIIIe siècle. Le Christ meurt sur la croix, entre la Vierge et saint Jean, le soleil et la lune personnifiés et représentés en pied ; il y a là un fait insolite en iconographie, car, à cette époque, on les figurait généralement en buste (1).

Notons encore un calice, auquel le pied manque, avec sa patène, l'un et l'autre en verre blanc et d'une structure si délicate qu'elle se refuse à tout usage liturgique. D'ailleurs, la destination résulte du lieu même de la découverte : provenant d'un tombeau, ce sont des objets funéraires, ayant pour but de rappeler le sacerdoce du défunt. L'étiquette les classe au XIIe siècle. Nous ne serions pas aussi affirmatifs et on peut les descendre sans inconvénient au XVe.

Une croix de Caravaca, en cuivre fondu et du XVIIe siècle très avancé, présente bien le type ordinaire, mais beaucoup plus complet que chez toutes celles connues (2).

Il ne faut pas oublier un plat, en émail noir et blanc, signé des initiales de Pierre Raymond, P. R., avec le millésime de 1570, deux fois répété : la bordure est égayée de jeux d'enfants, d'une exécution très soignée et d'une composition fort délicate.

Arrêtons-nous un instant à la collection de faïences, qui gagne surtout à offrir la série des produits de la céramique Nivernaise. La première époque est représentée par quelques pièces, aiguières, carreaux de revêtement, etc., ornées dans le goût italien : les personnages et les feuillages en ton ocreux se détachent sur un champ bleu ondé. Puis viennent des carreaux de pavage aux chiffre et emblème des de Clèves, C entrelacés, bâton noueux enflammé, mont Olympe, etc. Du même temps à peu près est un grand plat, pièce exceptionnelle sous tous rapports, où la délivrance d'Andromède ressort sur un décor d'un bleu très vif, liseré de manganèse.

Pour la seconde époque, nous observons une statue de Vierge noire, de grandeur moyenne, en blanc bordé de jaune, et datée de 1636 ; un grand plat, bleu persan, à rehauts blancs et chamois, où Mercure, Vénus et l'Amour ressortent sur de beaux feuillages.

La dernière époque met en évidence un épi, haut de trois mètres environ, malheureusement placé dans un endroit où il doit demeurer inaperçu à nombre de visiteurs.

Quant aux faïences étrangères, elles sont toutes effacées par un buste de la Vierge, demi-nature, de l'école si populaire des della Robbia et où la figure s'accentue par une expression incomparable de douceur.

Il nous est arrivé au musée de Nevers une triple mésaventure que nous ne pouvons passer sous silence : il n'existe pas de catalogue et, faute de conservateur, nous avons dû nous contenter de regarder à travers les vitrines, le gardien n'ayant pas les clefs. M. Palustre eût pris lui-même des photographies de quelques objets plus intéressants : force nous fut d'en commander deux à un photographe de la ville, qui, tout en les faisant payer fort cher, trouva moyen de ne pas répondre à notre exigence, car elles sont trop petites et un peu embrouillées.

Puisque j'en ai ici l'occasion, je dirai ce que doit être un musée, pour qu'il serve efficacement les intérêts de la science par la vulgarisation des données essentielles. Un classement rigoureux s'impose tout d'abord : le musée de Cluny vient d'en donner l'exemple. Il se fait par *matières :* orfèvrerie, émaillerie, ferronnerie, etc. et, dans chaque catégorie, s'observe l'ordre chronologique.

Chaque objet doit être muni d'une étiquette, qui fournit le nom, la date, la provenance et la destination. Cela suffit, mais il faut tout cela. Ainsi, on dira : *Encensoir du XIIe siècle, provenant de l'église de N.*

Le catalogue sera vite fait si l'on se contente d'y reproduire les étiquettes, en ajoutant parfois une courte indication sur l'intérêt spécial de l'objet, comme technique, iconographie, signature, rareté, etc. De la sorte on a tout ce qu'on désire, sans être empêtré par des longueurs inutiles.

Qu'on visite au Louvre la galerie d'Apollon et l'on sera frappé de la nécessité d'une réforme absolue. Le classement est fait à peu près et, quand on veut procéder à des comparaisons, il faut courir d'un endroit à l'autre, parce que les

1. *L'émail champlevé du Musée de Nevers*, Brive, 1889, in-8°, avec 1 pl.

2. Voir mes trois brochures : *La croix à double croisillon*, Montauban, 1882, in-8°, de 80 p., avec 8 pl.; *La croix de Caravaca*, Lyon, 1883, in-4 de 16 p.; *Les croix de Caravaca à l'exposition de Limoges*, Limoges, 18, in-8°.

objets similaires ne sont pas rapprochés. Je sais bien qu'il y a un catalogue parfaitement rédigé, puisqu'il porte le nom de M. Darcel, mais c'est un gros volume, plus fait pour le cabinet que pour l'étude sur place : il est indispensable de le réduire et de le rendre à une forme sommaire, purement indicative et non descriptive. Pour le moment, les objets catalogués n'offrent guère au visiteur qu'un numéro ou une indication absolument insuffisante, comme celle-ci : *De la chapelle de l'ordre du S. Esprit.* Si l'on se trouve en présence d'une matière précieuse, on aimerait savoir de suite quelle elle est, sans être obligé de feuilleter le catalogue : par exemple, cristal de roche, lapis-lazzuli, jaspe, etc.

III.

COULANGES est pour ainsi dire un des faubourgs de Nevers : aussi ne pouvions-nous manquer à notre devoir d'aller rendre visite à son excellent curé, M. le chanoine Boutillier, vice-président de la société archéologique, qui, matin et soir, se mit avec une grande obligeance à notre disposition pour la visite des monuments. Nous y étions également attirés par l'annonce d'une collection, qui a ses curiosités. Voici tout d'abord une charmante sculpture de la Renaissance, époque de François I, qui a dû être la piscine d'un font baptismal. La cuve du font est réservée à l'eau qui sert au baptême ; mais, à partir du XVe siècle, celle que le prêtre verse sur la tête de l'enfant est rejetée au dehors. Alors on établit deux compartiments dans la cuve, ou on ajouta à celle-ci un appendice qui devint la piscine. Cette base carrée et historiée a été photographiée par M. Palustre, qui compte la publier.

Je continue à cataloguer : une boîte à reliques, du XVIe siècle, pour consécration d'autel, avec armoiries et inscription, digne d'une petite photographie ; un reliquaire de la vraie croix en filigrane, que Didron a publié dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 281 et qu'il datait du XIVe siècle, et disait provenir du Mont-Athos ; un ravissant reliquaire de la fin du XVIe siècle, dont le couvercle est en verre églomisé, d'un fini vraiment extraordinaire ; un lot de médailles de dévotion (1), environ cinq mille, qui fait concurrence à la collection analogue de M. Maxe-Werly ; une châsse, en bois sculpté et doré (XVIIe siècle), provenant de l'abbaye de Notre-Dame de Nevers et qui contient des reliques enveloppées dans leurs suaires primitifs des XIIe et XIIIe siècles, avec deux fragments très anciens d'étoffes orientales (2).

M. Boutillier est un travailleur ; qu'il ne néglige donc pas d'apporter son appoint à la science, en révélant tous les trésors qu'il a si patiemment recueillis dans la région où il donne l'exemple de l'activité féconde et du labeur intelligent.

X. B. DE M.

Le globe du monde.

N lit dans l'*Ami du clergé*, 1888, n° 50, p. 593 :

« Q. — Nous voyons souvent dans nos églises le Père Éternel, ou même l'Enfant JÉSUS représenté, portant en main le globe terrestre, surmonté d'une croix et chargé de 2 bandes, dont l'une en forme de circonférence autour du globe et l'autre en quart de cercle descend perpendiculairement du pied de la croix sur la circonférence. L'*Ami du Clergé*, qui a élucidé tant de questions de symbolisme, pourrait-il nous donner la signification des divers attributs qui accompagnent le globe terrestre ?

« R. — Le Père Éternel porte le monde, parce qu'il en est le Créateur et le souverain Seigneur ; l'Enfant JÉSUS, parce qu'il est le Roi du monde et son libérateur.

« La croix domine le globe, parce que c'est par la Passion de son Fils que Dieu le Père a témoigné le plus excellemment son amour envers les hommes : *Sic Deus dilexit mundum ut Filium*

1. Plusieurs collectionneurs s'occupant de ces médailles, entr'autres MM. Rouyer, Germain, Pottier, etc., je crois devoir signaler ici une curieuse publication de M. Dancoisne, intitulée les *Médailles religieuses du Pas-de-Calais* et insérée dans les *Mémoires de l'Académie d'Arras*, tome XI : M. Darcel en a rendu compte avec beaucoup de détail dans la *Revue des Sociétés savantes*, 7e série, t. VI, p. 100-103.

2. Voir la brochure de M. Boutillier qui a pour titre : *Le reliquaire de l'abbesse de Notre-Dame de Nevers, Gabrielle Andrault de Langeron*, Nevers, 1886, in-8° de 16 pag., avec 3 pl.

suum unigenitum daret. Et c'est par sa croix que le Fils a racheté le monde de la captivité du péché pour le replacer sous ses lois d'amour, de lumière et de liberté ; c'est par la croix qu'il établit son empire sur le monde : *Regnavit a ligno Deus.*

« Les bandes croisées ne sont qu'un complètement calligraphique de la sphère terrestre. On pourrait y voir l'emblème de la puissance divine enveloppant le monde en tous sens. »

Les « bandes croisées » ne signifient pas la puissance divine et aucun traité de symbolisme n'a jamais dit cela. La question est tout archéologique et comme telle, doit se résoudre par l'étude directe des monuments. Les deux bandes, horizontale et verticale, réduites parfois à deux lignes, n'ont d'autre but que de tracer des délimitations, pour indiquer trois parties différentes du globe terrestre. Je ne citerai, à l'appui de cette théorie que deux exemples. Le premier m'est fourni par un panneau peint du XIIIe siècle, où l'on voit saint Christophe, portant sur son dos l'Enfant JÉSUS, qui tient le monde dans une de ses mains (ancienne galerie Campana, à Rome). Or, le monde, ainsi divisé en trois compartiments, a, sur chacun d'eux, le nom qui lui est propre, c'est-à-dire *Europa, Asia, Africa.* Les trois compartiments correspondent donc aux trois parties habitées et les lignes de démarcation n'ont et ne peuvent avoir, en l'espèce, aucune signification symbolique. Sur une médaille du XVe siècle, à l'effigie de Charles, Comte du Maine, les trois parties dénommées sont *Europa, Asia* et *Africa ;* le reste du globe est qualifié *brumæ* (1). X. B. DE M.

Revue des Inventaires.

L'ACCUEIL sympathique qui a été fait à mon premier bulletin m'engage à continuer ce genre de publication. D'abord, il a son actualité, étant donné le grand nombre d'amateurs qui collectionnent les inventaires depuis qu'ils se sont multipliés ; puis, il a son utilité, car il permet d'observer l'ensemble du mouvement et, par la comparaison, de saisir la signification de certains mots et de comprendre certains usages qui autrement, dans leur isolement, resteraient inexpliqués.

Je vais commencer aujourd'hui par un document de premier ordre, qui est l'inventaire de Boniface VIII. Plus loin, grâce à M. André Joubert, j'aurai à détailler une série d'inventaires plutôt civils, mais curieux par leur quantité même.

I.

INVENTAIRE DU TRÉSOR DU SAINT-SIÈGE SOUS BONIFACE VIII (1295), par Em. Molinier ; Paris, 1888, in-8°, de 140 pages.

IL existe trois inventaires de Boniface VIII, qu'il importe de grouper ensemble, parce qu'ils se complètent mutuellement et qu'ils ont une certaine analogie d'expressions et d'objets. Le premier, qui est très court, se réfère à la basilique de Saint-Pierre : il a été publié trois fois, par Rossi, par Muntz et Frothingham et enfin par moi (1). Le second, de moyenne longueur, n'a eu que deux éditions, celle de Boldetti et la mienne (2). Le troisième voit le jour pour la première fois, d'après une copie du XVIIe siècle, conservée à la Bibliothèque nationale. Il avait fortement tenté MM. Bonaffé et Muntz, moi-même j'ai longtemps hésité si je l'entreprendrais : effrayé par ses proportions inusitées et le commentaire qu'il comportait, j'ai reculé et ne le regrette pas, quoique, au point de vue liturgique et ecclésiastique, il reste beaucoup encore à dire à son sujet.

Un quatrième inventaire, signalé par M. Molinier et daté de l'an 1304, se trouve aussi à la Bibliothèque nationale. Comme il est inédit, nous espérons bien que quelque jour on lui fera l'honneur de le traiter avec les mêmes égards que son aîné.

L'inventaire du palais apostolique compte 1657 numéros, que M. Molinier a cherché à élucider surtout au point de vue technique, sans avoir toujours réussi. Ainsi, se contentant de l'opinion de Du Cange, il voit dans *boca* un poisson, peut-être un dauphin. Reprenons les textes : « Item, unam cupam cum coperculo de auro ad bocas. »

1. Le globe du monde fut une des marques adoptées pour les chevaux de la cour de Henri II, marques peintes dans une des galeries du château d'Oiron (Deux-Sèvres) et reproduites par M. Palustre dans la *Renaissance en France*, t. II, p. 241. Sous le n° 34, est inscrit, au nom du haras italien « del santo Leonardo », le globe, surmonté de la croix et partagé en trois sections, la plus grande étant en haut : au n° 43, c'est l'inverse, mais il n'y a pas de croix sur le globe.

1. *Œuvres complètes*, t. II, p. 290-315.
2. *Annal. arch.*, t. XVIII, p. 18-32.

(n° 40). — « Item, unam aliam cupam de auro cum coperculo ad bocas » (n° 41). — « Item, unam cupam de auro cum coperculo ad bocas » (n° 58). — « Item, unam cupam cum coperculo,... ad undas supra quibus sunt boce grosse ad nigellum » (n° 133). Supposez au *c* un son dur, comme s'il était cédillé et alors nous avons quasi l'équivalent de la traduction française *bosse*. Les coupes bosselées sont fort connues et il y en a une de ce genre dans le trésor de Saint-Nicolas, à Bari : ces bosses ou boules font saillie, à la façon des côtes de l'ananas, que les artistes ont plus tard cherché à imiter.

L'aumônière a deux anses ou même une seule pour la tenir, un pied pour la poser, un couvercle pour protéger le contenu. Sa forme résulte de son nom, *cupa :* c'est une *coupe*. A Dijon, on fait la quête avec des espèces de ciboires profonds et larges, mais sans couvercle. « Item, unam elemosinariam de argento deauratam, de opere plano, cum una manica. Item, unam elemosinariam cum duabus manicis et uno giro de imaginibus relevatis, cum coperculo de opere plano. Item unam elemosinariam de argento deauratam, cum tribus pedibus et coperculo et manica. Item, unam cupam elemosinariam fractam cum circulis deauratis » (n°s 192-195).

On remarquera l'opposition entre l'*opus planum*, qui est uni et l'*opus ad bocas*, qui est à saillies.

L'aumônière prend encore la forme de conque ou bassin, plat ou légèrement concave, « quasi planam » (n° 230), « magis concavam » (n° 231), munie de deux anneaux qui la rendent portative et pourvue d'un pied. « Item, unam aliam concam elemosinariam de argento, cum duobus anulis et pede et cum una rosa esmaltata in fundo. Item, unam aliam concham elemosinariam cum duobus anulis et litteris in orlo » (n°s 233,234). L'ornementation consiste dans une rose émaillée, au fond, qu'ont pu fournir les armes des Orsini (or de cette maison illustre furent les papes Célestin III, au XIIe et Nicolas III, au XIIIe siècle), et une série de lettres au marli. Ces armes et ces lettres, nous les rencontrons dans les grands plats de dinanderie, qui, dans nos églises de France, furent spécialement affectés aux dons des fidèles, soit à l'offrande, soit à l'adoration de la croix : l'usage s'en est maintenu jusqu'à nos jours.

Le n° 79 est ainsi conçu : « Item, unam vegetem de argento, cum circulis deauratis, stantem supra iiij leonibus in duobus scanellis. » Ce baril ou *tonneau*, comme dit M. Molinier, est en argent, avec cercles dorés, soutenus par quatre lions, deux à chaque extrémité et qui sont posés sur des supports ou pieds allongés. Cette description correspond parfaitement aux barils usités encore d'après le Pontifical pour les consécrations d'évêques. A Rome, on les fait toujours portés par deux banquettes, mais les lions, de pur ornement, ont été supprimés.

Quatre articles enregistrent les *accus*, en or gemmé et perlé, qui servaient à fixer le pallium sur la chasuble et non « les différentes parties du vêtement ». Leur nom actuel est *épingle* et on continue à les rehausser de pierres précieuses à la tête. « Item, novem accus de auro cum novem zaffiris. Item, duas accus cum duabus grossis perlis, in quarum altera est unus balassus parvus. Item, unam aliam accum cum uno granato perforato et duabus perlis grossis. Item, tres accus, unam cum uno granato, aliam cum periode, et aliam cum zaffiro parvo claro » (n°s 629-632). Neuf se décompose en trois fois trois, deux et un forment encore trois, qui est le chiffre du dernier article. Il y avait donc cinq jeux différents d'épingles. On notera au n° 632 les trois couleurs rouge, vert, blanc, qui répondent symboliquement aux trois personnes divines et aux trois vertus théologales.

Entre les amicts et les étoles sont inscrits les *oralia*, que M. Molinier définit à peu près : « Pièce d'étoffe dont le souverain-pontife se couvre la tête et dont il ramène les extrémités sur les épaules et la poitrine ». Le nom liturgique est *fanon :* cet insigne est propre au pape. Comme de nos jours, il est rayé : les couleurs indiquées ici sont or, rouge, vert et noir. Ces rayures sont appelées *virgæ :* les unes sont larges, *amplæ*, les autres étroites, *minutæ ; costa* semblerait désigner un relief. Le synonyme d'*orale* étant *tobalea*, on peut en conclure que l'étoffe était en lin, ce qu'elle fut effectivement à l'origine, avec une rayure de soie: maintenant, le fond est exclusivement en soie. La transformation du tissu méritait d'être signalée. « *Oralia* (1). Item, iiij oralia magna, cum tribus

1. Ce chapitre est inscrit entre les *amitti* et les *stole et manipuli*, ce qui rend plus certaine encore l'attribution,

virgis ad aurum in quolibet capite et tribus in medio et aliis virgulis minutis. Item, unum orale, cum tribus virgis a quolibet capite ad aurum et una virga de auro ab uno latere. Item, xiiij oralia, cum virgis amplis a latere de serico rubeo et viridi. Item, xiij oralia sive tobaleas, quorum aliqua habent costa ad aurum et alia sunt simplicia sine laborerio. Item, iiij oralia cum virgis nigris per longum » (nos 1040-1044). Au total, voici trente-six fanons. Actuellement, il n'y en a plus qu'un seul au trésor de la chapelle papale, parce que le pape ne le prend plus qu'aux pontificaux. La multiplicité prouve qu'au moyen âge, l'usage en était quotidien. Nous le savions d'autre part par un texte connu, où il est dit que le pape donna à l'archevêque de Cantorbéry celui qu'il portait tous les jours et qui est devenu le surhuméral épiscopal. La preuve encore de l'usage journalier est dans cette mention que plusieurs fanons sont *simples* et sans aucune ornementation, par conséquent sans rayure, ce qui rapproche davantage du type primitif.

Le costume du pape va encore nous fournir quelques détails qu'il importe de ne pas négliger. Sa robe est en écarlate blanche (1), sa *cappa* en écarlate rouge, comme son manteau. L'étiquette veut encore une soutane blanche, une *cappa* rouge et un manteau de même couleur. L'usage de la *cappa*, propre aux matines de Noël et aux ténèbres de la semaine sainte, a cessé sous Pie IX, qui lui a substitué le pluvial : ainsi a disparu arbitrairement ce rit ancien et vénérable. A Noël, elle était en velours; en temps de pénitence et de deuil, simplement en laine. Un exemple de cette *cappa* se voit dans une peinture murale du XIVe siècle, publiée dans *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1888.

« Item, iiij mantellos de scarleto rubeo, qui fuerunt pape Nicolai iiii. Die xiiij septembris, expendimus xxxi brachia de scarleto rubeo pro duobus mantellis et una capa pro Domino. Die xv ejusdem mensis expendimus pro robis Domini de scarleto albo xxviij uncias » (no 1414).

Quant au chapeau, les cordons sont de trois façons : or, rouge, violet. « Item, unum laqueum pro capello, cum appendiciis et bottonibus ad aurum. Item, unum laqueum de rubeo sine auro. Item, unum laqueum de serico violaceo, cum appendiciis et bottonibus ad aurum » (nos 1357-1359). Le *laqueus* est un double cordon, lacs ou lacet, qui fixait le chapeau sous le menton au moyen d'un coulant ; les *appendicia* sont les houppes ou effilés et les *bottones*, les glands ou têtes de houppes. Les trois couleurs correspondent à trois degrés différents d'étiquette : l'or se portait aux solennités ; le rouge, en temps ordinaire; le violet, dans les temps de pénitence et de deuil, comme le pape porte alors, sous le pluvial, une étole violette, quoique le pluvial soit rouge.

La canne (1) se nommait autrefois *potence*. Elle se compose d'une poignée riche et d'un bâton. On la fait en ivoire, en sandal, que l'on peint. « Item, unam potentiam de ebore, cum animalibus depictis ad aurum et basculo de sandalis. Item, unam potentiam de ebore et ebano (2), cum baculo, laboratam de opere minuto, cum baculo ad spinam piscis (3), guarnitam de argento in juncturis. Item, j potentiam, que est sicut una manica cultelli, cum baculo curto de sandalis. Item, j potentiam de ligno aloes (4), guarnitam de argento, cum baculo curto de sandalis. Item, una manica pro potentia cum duobus capitibus retortis » (nos 1506-1511.)

Le no 667 décrit une tiare, ou *regnum*, couverte de gemmes, avec un *cercle* ou couronne à la base

car *orarium*, avec lequel pourrait se confondre *orale*, a le sens d'*étole*. Voir *orale* dans du Cange.

Le fanon que porte, au XVe siècle, le pape Eugène IV, sur la porte de bronze de la basilique de Saint-Pierre, est étroit, uni et plissé ; voir la gravure dans les *Annales archéologiques*, t. XXIII, p. 138.

1. L'écarlate fut, au moyen âge, de différentes couleurs, « auxquelles l'immersion dans un bain de kermès ajoutait un éclat particulier » (*Gloss. arch.*) « Un mantel d'escarlate gris » (*Chronic. des ducs de Normandie*, an. 1190). « Si fu ce jour le roy de Portugal vestu de blanche écarlate » (Froissart, 1386). — « Mancherons d'escarlate verte » (Cl. Marot, 1540).

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 61, no 148, pour les « *bastoni* d'ivoire et d'ébène » du pape Paul IV.

2. En 1657, Christine de Suède, à Fontainebleau, lors de la mort du marquis Monaldeschi, était « appuyée sur un petit baston d'ébène avec une poignée ronde », raconte le P. Lebel, témoin oculaire.

3. *Œuvr. complèt.*, t. II.

4. *Ibid.*, t. I, p. 54. L'aloès est mentionné deux autres fois dans l'*Inventaire du Saint-Siège* : « Item, ij magna frustra de ligno aloes, multum antiqua. Item, aliqua quantitas de frustunculis parvis de ligno aloes » (nos 1522, 1523).

et un gros rubis au sommet ; les *queues* ou fanons sont également émaillées : « Item, regnum sive corona, in qua sunt xlviij balassi, in quibus sunt aliqui rubini et lxxij zaffiri et xlv inter praxinas et smaragldos, non computatis parvis smaragldis et balassis et lxvj perle grosse. In summitate autem habet unum rubinum grossum ; in inferiori autem parte habet unum circulum cum esmaltis ; caudas vero habet nigras cum viij esmaltis per quamlibet ; pond. xij m. et v unc. » La couronne proprement dite, *circulus*, n'est pas gemmée, mais émaillée. Les perles, au nombre de 76, devaient garnir le fond, où brillaient 165 rubis, balais et émeraudes, sans compter les petites pierres. M. Molinier a tort de voir une « véritable tiare » dans le n° 668, appelé « mitra magna » et qui n'est, en réalité, qu'une mitre précieuse, à double orfroi horizontal et vertical, « in ipso circulo et titulo». Suivant lui, la couronne serait fleurdelisée et les *lilia* seraient « des fleurons dont l'ensemble constitue une véritable couronne royale », tandis qu'à mon avis, ce sont les plaques latérales du *titulus*, qui affectaient la forme de fleurs de lis.

L'*instrumentum* des n°s 374 et 376, est qualifié par M. Molinier « sans doute un fermail », ce qui n'est pas possible, car sous les n°s 373, 375 et 377, nous avons : « Unum firmale pro pluviali », « aliud firmale pro pluviali », « quoddam firmale ». Voici ces deux textes, qu'éclaireront d'autres textes unis aux monuments : « Item quoddam instrumentum pro capucio pluvialis de auro cum ij zaffiris grossis et aliis lapillulis, pond. vj unc. Item, aliud instrumentum pro capucio pluvialis cum simili guarnimento et vij amatistis et vi perlis, pond. iiij unc. » L'*instrumentum* est donc affecté, non au pluvial lui-même, comme le fermail, mais au capuchon exclusivement, « pro caputio ».

L'inventaire de Boniface VIII à Anagni mentionne deux perles d'argent au capuchon : « J pluviale... cum duabus pernis de argento in caputio ».

M. de Mély a publié en couleur dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1889, p. 162, un médaillon d'un vitrail du XIIIe siècle, de la cathédrale de Chartres, qui représente le donateur. Son costume mérite une attention particulière, d'autant plus qu'il n'a pas été relevé très exactement. Sur l'aube blanche, on voit une dalmatique bleue et une chape rose, ce qui donne les trois couleurs symboliques des vertus théologales. Mais la chape offre cette quadruple particularité : elle est fixée sur la poitrine par un fermail rond et tissé, en étoffe, puisqu'il est bleu ; ses orfrois verdâtres sont étroits et gemmés ; à la partie inférieure est une longue frange jaune et enfin le chaperon, à la ligne du dos, est terminé par deux boules d'or.

L'inventaire du Saint-Siège vient en confirmation de ces renseignements graphiques, car il mentionne expressément ces quatre choses : « Unum pluviale de examito rubeo,... cum firmali de frixio simplici [1] » (n° 891). — « Unum pluviale anglicanum..... cum frixis ad perlas » (n° 881). — « Item, unum pluviale de panno tartarico..... cum quadam fimbria a pede de serico diversorum colorum » (n° 897).

M. Rohault de Fleury (*La messe*, t. VIII, pl. DCXXIV) reproduit le dessin d'une chape du XIVe siècle, à la bibliothèque de Genève, munie d'un bâton terminé par deux boules.

L'inventaire de la cathédrale de Cambrai, en 1401, à l'article *capes*, après avoir décrit les « taissiaux » ou fermaux, fait cette énumération : « Bastons qui se peuvent *oster*. Premiers, I baston doret à III boutons esmailliez, qui tient à une cape de velours ynde. Item, I baston doret esmailliet, à trois tourelles. Item, I baston doret, à trois tourelles de machonnerie. Item, II bastons paraulx dorés, cascun à III gros pumiaux. Item, I baston menut d'argent, à deux pumiaux (pommeaux) dorés et esmailliés. Item, deux bastons de fer, à IIII boutons dorés, tenant à deux capes blanques. Item, II bastons d'argent dorés, à cascun baston trois pumiaux émailliez, tenans as capes de Haynau. Item, une verghe de fer, à deux plates d'argent armoyés. Item, une verghe de fer, à deux plates d'argent armoyés. Item, une verghe de fer, à deux pumiaux d'argent néellez. Item, une verghe de fer, à deux pumiaux d'aussis, et est à le cape des estoilles d'or. Item, une verghe de fer, à deux pumiaux d'argent doré d'aussis, tenant à le cape gaune à lupars (léopards). Item, une verghe de fer, à deux pumiaux dorés et a cascun une pierre de voirre. » (Dehaisnes, *Docum.*

1. « Unum pluviale... cum firmali de frixio simplici. Item, unum pluviale... cum frixio de Alamania et pectorali ejusdem frixi grosso. Item, unum pluviale... cum uno pectorali laborato ad aurum tractitium » (n°s 888, 891, 897, 898).

concern. l'hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, t. II, p. 817).

La *Revue de l'Art chrétien*, décrivant une tapisserie flamande du commencement du XVIe siècle fait cette observation : « Le capuchon de la chape d'un des anges est couvert de perles et de bijoux et divisé en deux par un pinacle de métal. Dans les anciens inventaires cet ornement porte le nom de *spilla*. Les chapes précieuses décrites dans l'inventaire de l'église Saint-Donatien à Bruges (publié dans le deuxième tome du *Beffroi*) étaient munies de *spillæ* pesant d'un marc quatre onces à deux marcs cinq onces » (1889, p. 271).

Le n° 359 est ainsi conçu : « Item unum lectorile argenti deauratum cum diversis lapidibus vitreis, ad tenendum librum super altari. » A la chapelle Sixtine, l'on se sert de coussins ; mais, quand le pape officie pontificalement, le missel est posé sur un pupitre de métal doré, qui a été renouvelé sous le pontificat de Grégoire XVI (1). On a donc pu le reprendre sans déroger aux traditions.

M. Darcel décrit en ces termes une pièce de la collection Spitzer, à Paris : « Œuvre italienne de caractère religieux, il est vrai, mais qui pourrait servir à un usage civil : c'est un pupitre d'autel, en vermeil, qui présente cette singularité d'être articulé sur une base triangulaire. Celle-ci est en scotie, garnie sur chaque arête d'un cartouche prolongé par des griffes de support. Un bas-relief décore chaque face et par son style indique une œuvre florentine de la seconde moitié du XVIe siècle. C'est la Flagellation, d'une allure un peu michel-angesque, qui est figurée sur la face principale. Le porte-livre, qui est carré, est composé d'un réseau de bandes de vermeil, combinées avec des écus circulaires aux armes d'un cardinal qui encadrent des plaques de jaspe sanguin. » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVIII, p. 236.)

Un bassin à barbe, en argent doré, est inscrit au n° 221 : « Item, unum aliud baccile de argento, deauratum interius et exterius, ad radendum. » Cet article doit être rapproché du suivant, qui mentionne quatre touailles, tissées or et soie, avec un trou au milieu pour passer la tête : « Item iiij tobaleas ad radendum, cum foraminibus in medio ad mittendum ad collum, cum auro et serico diversorum colorum » (n° 1407). La barbe se faisait officiellement pour Pâques : bassin et touailles devaient servir en cette circonstance.

L'émaillerie joue un rôle considérable dans la décoration des pièces d'orfèvrerie. L'inventaire distingue trois sortes d'émaux : ceux de Limoges et de Paris, que nous ne savons plus discerner, et les émaux *clairs* ou translucides, qui sont évidemment italiens et dont c'est le plus ancien acte de naissance (1).

« Item, duos flascones de ligno, depictos in rubeo colore, cum circulis et scutis de opere Lemovicensi. — Item, unum vasculum de opere Lemovicensi cum thiriaca. » (n°s 291, 1377).

« Item, unam cupam... in fundo cujus est unum esmaltum Parisinum. — Item, x esmalta de auro quadrangularia in modum crucis cum diversis imaginibus et fuerunt facta Parisius. — Item, unum par chirotecarum cum esmaltis Parisiensibus, in quorum uno est imago Virginis salutate et in alio cum Filio. » (n°s 324, 687, 700).

« Item, unam saleriam, cum coperculo de argento, cum tribus esmaltis claris. — Item, unam aliam mitram, contextam de perlis per totum, cum VII esmaltis in modum rosarum et VI aliis mediis esmaltis viridibus claris. — Item, idem dominus Bonifacius papa octavus fecit fieri pedem ipsius crucis de auro, in quo sunt duodecim esmalta clara in plano ipsius pedis. » (n°s 271, 674, 1657).

Une autre question d'origine et de technique me préoccupe depuis longtemps. Je vais essayer, non pas de la résoudre, tout au moins de l'éclaircir. C'est l'*œuvre de Venise*. Les textes sont si abondants dans l'inventaire de Boniface VIII, qu'il sera possible de faire le départ exact de

1. *Œuv. compl.*, t. I, p. 156. — Trois pulpitres de bois noircy, qui servent à poser les messels. » (*Inv. de la Sainte-Chapelle de Dijon*, 1732).

1. On lit dans le procès-verbal de la séance du 11 juillet 1888 de la Société des Antiquaires de France (*Revue de l'Art. chrét.*, 1888, p. 498) : « M. Courajod communique la photographie d'une pièce d'orfèvrerie d'église, conservée au musée de Copenhague et datée de 1333. Ce serait le plus ancien spécimen daté d'émail translucide. » *Daté*, ce n'est pas certain, puisque j'en ai cité un de 1329 au musée chrétien du Vatican (*Œuv. compl.*, t. II, p. 216). Quant aux non datés, il me suffira de citer la couronne de fer, à Monza, qui date du IXe siècle.

chaque attribution, ce qui rendra plus facile l'interprétation d'un terme, qui n'est pas à sens restreint.

Tout d'abord, voici le drap de Venise. « Item unum dorsale de panno de Venetiis ad leones cum rotis. Item, unum dorsale de panno de Venetiis ad leones. Item tunicam,..... ornatam de panno de Venetiis rubeo ad aurum. Item, tunicam de panno Venetico albo, laborato ad grifones, leones et vites ad aurum. Item, unam tunicellam... cum listis de panno rubeo de Venetiis ad aves aureas in rotis. Item, unam tunicam... cum listis de panno de Venetiis ad aurum. Item, tunicam et dalmaticam de xamito violaceo, ornatas panno rubeo de Venetiis cum rege inter duas aves sedente ad aurum. Item, tunicam..... cum ornamento de panno de Venetiis ad ij leones in rotis. Item, tunicam et dalmaticam,... ornatas panno de Venetiis rubeo ad arcus, leones,grifones et aquilas ad aurum. Item, tunicam et dalmaticam,... ornatas panno de Venetiis ad aves duplices deauratas, cum frixio Anglicano et de Venetiis. Item, unum coxinum de panno de Venetiis albo, cum rotis rubeis et leonibus. Item, centum xij pannos Lucanos et Veneticos cum auro et sine auro ad diversa opera. Item, I frustrum de Venetico panno. Item, aliud frustrum de panno Venetico. Item, unum frustrum de panno Venetico. Item, unum frixium de lista panni Venetici. Item, unum supralectum de panno Venetico rubeo ad figuras Sansonis in rotis de auro, brodatum de zendato Tripolatino iallo. Item, unum supralectum de panno Venetico sive Lucano rubeo ad leoncellos ad aurum, brodatum de canceo viridi. Item, unum supralectum de panno de Venetiis ad rotas albas in quibus sunt aves duplices, brodatum de xamito rubeo. Item, unam cultram antiquam vilem de panno Venetico ad aurum, brodatam de zendato rubeo cum avibus nigris. » (Nos 824, 826, 930, 934, 937, 942, 961, 975, 990, 992, 1127, 1222, 1249, 1250, 1258, 1334, 1437, 1438, 1440, 1447.) Ces vingt articles se résument ainsi : Quoique la matière n'en soit pas indiquée, le tissu est certainement en soie, tissée d'or et historiée. L'or y forme des dessins variés, tels que arcs, roues, lions, lionceaux, griffons, aigles, oiseaux doubles, c'est-à-dire affrontés, comme sur la chasuble de Boniface VIII à Anagni, Samson déchirant la gueule du lion, un roi assis entre deux oiseaux, des vignes, et encore « diversa opera ». Trois couleurs sont indiquées pour les cercles ou roues qui contournent les sujets : or, blanc, rouge. Deux couleurs seulement caractérisent le fond de l'étoffe, blanc et rouge. On s'en sert pour faire un dossier, un coussin, un orfroi, un surciel, une couverture de lit, des bandes, *listæ* et des ornements, *ornamenta* ou orfrois. Les morceaux non utilisés, encore en pièces, se nomment *frustrum*. Pour rehausser le champ, au surciel et à la couverture, s'ajoute une bordure d'autre étoffe : *brodatum* doit se restituer, *bordatum*, autrement il n'a pas de sens.

Dans la seconde catégorie se classent les orfrois. « Item, unum manipulum de frixio albo Venetico ad aurum. Item, duo frixia de Venetiis cum xxxiiij rosetis de argento in quibus sunt xxiij granatelli et unus vitrus, ornate perlis et praxinellis. Item, unum frustrum de frixio de Venetis. Item, unum pluviale de xamito rubeo, cum frixio Venetico stricto. Item, unam planetam de diaspro albo et frixio de Veneciis. Item, dalmaticam rubeam ..... in manicis habet frixia Anglicana antiqua et in spatulis de Venetiis. Item, unam planetam de sendato nigro, cum frixio multum stricto Veneticho. » (Nos 901, 921, 959, 999, 1072, 1287, 1317.) L'orfroi plus riche diffère du *pannus*, car s'il est simplement de cette étoffe, l'inventaire le dit clairement, comme au no 903 : « Unum pluviale de xamito rubeo cum frixio ». Le blanc seul, avec or, est indiqué comme fond : on y fait des applications de roses d'argent gemmé. Deux fois, il est spécifié *étroit*, *très étroit*. On l'emploie à la chasuble, au pluvial, à la dalmatique pour les épaulières et l'on en fait un manipule. Un morceau est sans destination déterminée.

Une troisième classe comprend, sous deux numéros, un travail qui se confond peut-être avec l'orfroi, car il en est fait une étole et un manipule : « Item, stolam et manipulum de serico rubeo, de opere Venetico. Item, stolam et manipulum de opere Venetico, cum imaginibus habentibus coronam de perlis (nos 1047, 1066). D'une part, fond rouge ; de l'autre, images avec couronnes de perles. Ces images peuvent être tissées, cependant j'incline à les croire brodées, quoique le texte ne porte pas comme ailleurs le mot *laboratus*. Le *Glossaire archéologique* a un paragraphe spécial pour la *broderie de Venise*.

Sous la rubrique *Icone de ebore* s'inscrivent plusieurs objets qui ne sont pas d'ivoire, comme *lapis*, *tabula*. Aussi la signification des deux œuvres de Venise n'est-elle pas précise : « Item, unam iconam de opere Venetico, cum historia passionis sub cristallo, et amatistis, turchiscis et granatis » (n° 714). La rédaction implique qu'il ne s'agit pas d'un travail d'ivoire, car au lieu de dire, comme aux précédents numéros, *aliam iconam*, elle emploie la même formule que pour les autres objets qui ne sont certainement pas de cette matière : « Item, iconam unam de lapide » (n° 717). « Item, unam tabulam, guarnitam de laminis argenti » (n° 717). L'œuvre du joaillier, qui monte améthystes, turquoises et grenats, n'est pas insolite avec l'ivoirerie, mais ici elle ne détermine rien. L'*Histoire de la Passion* pourrait être aussi taillée dans l'ivoire, on en a de nombreux exemples au moyen âge, entre autres au musée chrétien du Vatican (1), mais là encore n'est pas un indice suffisant pour pouvoir se prononcer dans ce sens. *Sub cristallo* atteste plutôt une miniature, comme à l'ostensoir de Bari et au reliquaire de Charroux.

L'article suivant nous laisse moins dans le vague : « Item, unam aliam iconam de opere Veneticorum de una tabula, in qua est figura majestatis in medio et plures perle, alie (figure) in vitro ad aurum » (n° 722). *Aliam* témoigne que c'est une suite aux quatre *tabule* qui précèdent. La *tabula* est une planchette, un panneau, formant tableau. On ne dit pas le genre de sa décoration, sculpture ou peinture ; j'incline à croire que nous avons ici un tableau peint, dans le genre de celui du comte de Piolant. La *Majesté* de Dieu y est représentée au milieu, entourée de *perles*. M. Molinier a inséré *figure* pour expliquer *alie* et pour lui « vitro ad aurum » s'entend d'un « verre doré ou églomisé », c'est-à-dire qu'autour du sujet central seraient disposées des figurines dorées par le procédé du fixé (2). Je ne puis partager cette opinion : *alie* se rapporte à *perle* et il s'établit aussitôt une distinction, qui se rencontre ailleurs pour les gemmes, entre les perles *vraies* et les perles *fausses*, ces dernières étant en verre doré.

L'orfèvrerie Vénitienne n'est représentée que par un seul article : « Item, duos urceos magnos de argento deauratos, ad imagines elevatas, de opere Venetico » (n° 1570). M. Molinier ne met pas de virgule après *elevatas*, en sorte que les images seules devraient être en œuvre de Venise, tandis que j'attribue le procédé au vase entier. *Elevatas* se dit d'un relief, probablement obtenu au repoussé.

Le filigrane Vénitien ne reparaît que deux fois : « Item, unum urceum de opere Venetico ad filum, cum diversis imaginibus sub cristallis et diversis lapidibus praxininis, zaffirinis et granatinis » (n° 91). Les pierres, plasmes, saphirs et grenats, sont de si petites dimensions qu'on ne les inscrit qu'avec un diminutif. L'*urceus* est-il, comme le n° 1570, en *opus Veneticum*, ou faut-il lire en *filigrane de Venise?* M. Molinier a raison de penser que le texte n'est pas très clair : « De Laborde, dit-il, a rassemblé dans son *Glossaire*, v° Venise, un certain nombre de textes mentionnant l'ouvrage ou la *façon de Venise*, mais aucun d'entr'eux n'explique clairement ce qu'il faut entendre par là. Cette dénomination peut avoir plusieurs sens, mais nous croyons que, dans la plupart des cas, on désigne ainsi au moyen âge un travail en filigranes d'or ou d'argent, comme celui dont il s'agit ici » (p. 17, note 2).

« Item iiij vasa de nacchara consimilia, cum pedibus, circulis, manicis, rostris et coperculis de argento laborato ad filum de opere Venetico, cum diversis lapidibus parvis zaffirellis et granatellis » (n° 318). Les vases de nacre sont montés en filigrane de Venise gemmé : ici le doute n'est plus possible. Mais reste toujours cette question : A quels caractères typiques reconnaît-on le filigrane vénitien, puisque l'inventaire enregistre constamment un « opus fili », qui n'a pas ce qualificatif? « Item, unam saleriam de cristallo, cum pede et circulo de argento deaurato, laborato de opere fili, cum quibusdam granatellis, perlis et turchiscis » (n° 309). « Item, unam scutellam de cristallo, fractam, cum pede et circulis de argento, laborato ad filum, in quibus sunt amatiste, corniole et cristalli » (n° 310). « Item, unum vasculum de cristallo, cum pede et circulo de argento, laborato de opere fili » (n° 311).

Je m'arrête : aussi bien ce commentaire se prolongerait-il indéfiniment, tellement il prête à des aperçus d'un intérêt majeur. Tous mes lec-

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 203-205 ; *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1888, pl. XVI.
2. *Ibid.*, p. 208.

teurs reconnaîtront avec moi, par les extraits que j'en ai faits, que M. Molinier, par sa publication, a rendu un service immense à nos études spéciales. On peut différer d'appréciation avec lui sur certains points, mais tous nous serons unanimes à lui décerner les éloges qu'il mérite pour avoir enrichi la science archéologique d'un document capital.

II.

VIE DOMESTIQUE D'UN SEIGNEUR CHATELAIN DU MOYEN AGE D'APRÈS DES DOCUMENTS ORIGINAUX INÉDITS, par Hagemans; Verviers, 1888, petit in-8° de 132 pages.

CETTE brochure, fort agréablement écrite, met en note les comptes, pour les années 1327 et 1329, de Jean de Blois, seigneur de Château-Renault en Touraine. L'auteur ne dit pas où se trouve le document original, constamment élucidé par un commentaire très précis. Nombre de mots nouveaux sont là pour enrichir la langue des glossaires; il n'eût pas été inutile d'en dresser la liste, afin d'aider à les retrouver dans le texte.

Je mettrai seulement quelques points en lumière.

« Item pour *orinaus* pour plussieurs foiz, VIII d. » Voir à ce sujet mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 68-71.

« Item, pour 1 chapeau de bièvre pour Mons., XVIII s. » La bièvre est la loutre, habitant la petite rivière de Bièvre près Paris (1).

Les « pots à aumosnes » sont des récipients en « terre » où, avant le repas, on prélève la part des pauvres. Nous les avons vus dans l'*inventaire du Saint-Siège* sous le nom de *elemosinaria*.

Les pauvres sont toujours très bien traités au château et, quand le duc l'habite, il y en fait servir douze, sans doute en l'honneur des douze apôtres. Le nombre est quelquefois doublé et porté à vingt-quatre ; mais le Jeudi-Saint, on observe le nombre liturgique, qui est *treize*, à cause de l'ange que vit saint Grégoire et qui faisait le treizième convive. « Pour XIII povres, qui furent au mandé, XIIII s., I d. (2). »

« March. en deniers pour bran et farine pour 11 chevaus qui furent malades ». Le *bran* est le son ; ce terme est encore usité en Poitou, où on l'applique par extension à la sciure de bois à cause de sa ressemblance avec le son ; aussi la nomme-t-on *bran de scie*, c'est-à-dire bran détaché par la scie.

Les faucons viennent de Flandre (p. 87). Il en était ainsi à Rome, voir *Œuvres complètes*, t. I, p. 48.

« Item, pour 1 benoistier de terre pour la chapelle, V d. »

« Item, pour 1 pautoir de saie pour les chausses Mons., II s. 6 d. » La saie est définie par l'auteur « serge de laine ». Ce mot doit dériver du latin *saia* (1) ; voir ce mot dans *Œuvres complètes*, t. I.

« Cy commence le harang de karesme acheter » (p. 69). Le hareng saur faisait le fond de l'alimentation du temps de pénitence. A Angers, la cloche annonçant le jeûne quadragésimal se nommait en conséquence le *haranier*.

III.

CRAON (1481-1554).

M. André Joubert a publié quatorze inventaires ou comptes, datés de 1481, 1484, 1495, 1537, 1542, 1553, 1554, 1573, dans l'*Histoire de la baronnie de Craon de 1382 à 1626, d'après les archives inédites du chartrier de Thouars, fonds Craon ;* Angers, Germain, 1888, in-8° de 600 pages. Les *pièces justificatives*, qui forment la moitié de ce très intéressant volume, donnent le texte de ces documents, mais sans numérotage d'articles ni commentaire.

Les inventaires de 1481 vont de la page 363 à la page 384. A la suite des « nappes » « pour la cuisine » ou « pour le buffet », sont enregistrées « quatre longières longues », qui tirent leur

1. René d'Anjou est représenté, dans un dessin contemporain, « coiffé d'un chapeau de loutre, appelé *bièvre* ou castor noir ». (*Annal. arch.*, t. XV, p. 107.)

2. M. Lerosey, dans son *Cérémonial Romain*, p. 256, écrit : « A Rome, il y a treize pauvres ; en France, on ne lave les pieds qu'à douze personnes ». On voit qu'autrefois l'unité était plus parfaite et qu'on observait scrupuleusement la rubrique : « Lavandi erunt pedes tredecim pauperibus » (*Cerem. episc.*, lib. II, cap. XXIV, n° 3.)

Un peu d'archéologie ne nuit pas, même en liturgie ; de la sorte, on peut nier l'ancienneté d'un rit que les ignorants sont toujours portés à traiter d'*immémorial*. C'est donc le nombre *douze*, qui n'est ni ancien ni normal « en France ».

1. « Una ciappa di saia milanese di grana, foderata di brochato d'oro » (*Inv. de Pierre de Médicis*, 1456).

nom de leur forme étroite et allongée (p. 365) (1).

L' « artillerie » (p. 366) comprend : « Deux serpentines de fonte, afustées et montées, aux armes de feu Monsieur. Item, une coulevrine de fonte, afustée et montée sur roues. Item, une moindre coulevrine, afustée et montée sur rouelles. Item, deux gros canons de fer, afustés et montés sur rouelles. Item, deux coulevrines de fer, afustées et montées sur roues. Item, chacune desdites pièces garnyes de chacune sa boeste. Item, une coulevrine de fer à crochet. Item, y a ou viel chasteau en la grant salle, un gros canon, afusté et monté sur roues. Item, une pippe de pouldre de canon. Item, une cacque de la dite pouldre, qui n'est pas plaine. Item, une autre petite cacque de salpaistre. Item, une cassette carrée de soufre ». Les noms, on le voit, sont empruntés aux reptiles, *serpentine* et *coulevrine*. Les pièces sont en « fer » ou en « fonte ». En 1526, les chanoines de la collégiale de Craon demandèrent à leur seigneur, « pour faire la dicte sonnerie, une vieille piecze d'artillerie, laquelle est au dedans de vostre chasteau de Craon, qui est brisée et rompue, ce faisant sera l'augmentation de votre dicte église » (p. 457.)

L'*affût* de bois, le *montage* sur roues qui permet le transport, la *boîte*, le *crochet* sont autant de termes dont la *Correspondance de Rome* a donné autrefois l'explication et comme on n'ira pas l'y chercher, je vais reproduire en partie cet article instructif d'un officier supérieur de l'armée pontificale.

« Ces bombardes, en forme d'acqueraux, se composaient de la *culasse* et du *tube*, *séparables* l'un de l'autre. Il en existe une de ce genre à Rignano. Elle mesure 3 mètres en longueur, et son calibre est de 15 centimètres. La culasse ou chambre mobile s'enchâsse dans le tube principal par emboîtement. Ce tube principal est à renflements en plusieurs de ses parties, sans tourillons ni anses ; une boucle ou grand anneau paraît en tenir lieu. C'est une véritable arme se chargeant par la culasse. Cette bombarde semble une des premières fabriquées sous les papes; elle doit dater au moins de 1400, sinon d'une époque antérieure, car ce fut de 1385 à 1397, que les canons d'artillerie, jusque-là simples cylindres à deux ouvertures, prirent des anses et fermèrent à demeure leur culasse. Or, cette époque répond aux règnes des papes Boniface IX et Innocent VII, sous lesquels le célèbre condottiere Braccio-da-Montone, deux fois général des armées de l'Église, faisait faire à l'art militaire et au perfectionnement des armes des progrès qui devançaient de beaucoup ceux qui s'opéraient chez les autres nations.

« Les bombardes de cette espèce, ou en cuivre ou en fer, se composaient d'un tube de 16 diamètres de longueur, se terminant en un entonnoir de 8 diamètres de longueur. Le boulet en pierre était reçu dans cet entonnoir et assujetti avec des éclisses. Les deux tubes étaient ou coulés ensemble ou fabriqués à part et encastrés dans une charpente de chêne. Il y en avait qu'on appelait *bronzines*, d'autres *carabotanes*, parce qu'elles étaient portées sur chariots. Les premiers canons étaient formés d'un assemblage de cercles de fer forgé; ils se chargeaient pour la plupart par la culasse et étaient à *boîte* ou *chambre mobile*. C'était un cylindre qui s'y ajustait et contenait la charge. La grande différence entre les canons et les bombardes et les coulevrines consistait en ce que ces dernières n'étaient qu'un grossier fusil de rempart, à tube d'une seule pièce.

« La *pièce à boîte* ou chat-à-feu était une sorte de pièce d'artillerie dont l'usage a précédé celui des tubes à une seule ouverture ; elle se chargeait par la culasse au moyen du retrait de la *boîte* ou *chambre mobile*. Ces pièces ont tiré d'abord des boulets en pierre, comme il s'en trouve en quantité au Château Saint-Ange, et ensuite des éclats de pierre ou ce que les Italiens appelaient *squaglie*.

« Il pouvait y avoir plusieurs *boîtes* ou *chambres mobiles* pour la même bombarde ou tube principal ; dans tous les cas, ce tube principal et sa culasse mobile formaient deux morceaux ou

1. « Item, sex peciæ panni deaurati, figurati diversis figuris, quæ quidem peciæ protenduntur super funes a majori altari usque ad chorum ex utraque parte ecclesiæ et in festis solemnibus et vocantur *stillicidiæ* sive *longères* gallice » (*Inv. de la cath. d'Angers*, 146[illegible]). — « Les longères, qui se tendent depuis le grand autel jusqu'à l'entrée du chœur » (*Ibid.*, 1561). — « Six pièces de parement, nommées les *longères*, à parer depuis le grand autel jusques au chœur et y en a quatre de fil d'or et de soie fort usées » (*Ibid.*, 1600).

Longère signifie donc à la fois *nappe de toile* et *tenture de soie*. *Stillicidiæ* se traduisait, pour les lits et dais, par *gouttières*. Du Cange a *Stillicidium*, mais pas avec cette acception.

plusieurs (en italien *pezzi*), pièces du canon, que l'on plaçait ensemble sur un chariot ; de là serait venue l'origine du mot *pièces* employé comme nom générique des bouches à feu. Le mot, au singulier, est resté ensuite à l'arme composée plus tard d'un seul tube à culasse fixe et close.

« En remontant aussi haut que les données historiques le permettent, nous trouvons l'artillerie pontificale jouant un rôle actif sous Eugène IV, vers 1435. Les Romains, insurgés à l'instigation de quelques barons révoltés, assiègent le château Saint-Ange et l'environnent de tranchées. Le peuple ayant été attiré près des murs par un stratagème du gouverneur Castellano, on tire sur lui un grand nombre de coups d'artillerie, *molti colpi d'artiglieria*, ce qui le ramène au devoir. Sous le même règne, Vitellesco, général de l'Église, à la tête de troupes armées de *canons à main*, *coulevrines à main* et *autres bastons à feu*, prend et rase Palestrina. On construit la *rocca* (château fort) de Bologne et on fortifie le palais de la délégation de Ferrare.

« Sous le règne de Callixte III, en 1455, on construit à Rome et on arme de bombardes et perriers ou perrières, seize galères qui, sous le commandement du patriarche d'Aquilée, font pendant trois ans la chasse aux Turcs sur la côte d'Asie.

« Sous Pie II, on arme des galères à Ancône, et sous Sixte IV, 24 galères romaines, bien munies d'artillerie, vont prendre Smyrne sous le commandement du patriarche d'Antioche.

« Les troupes pontificales qui, sous Frédéric, duc d'Urbin, et Robert Malatesta, généraux des armées de l'Église, font la guerre aux Florentins et battent Alphonse, duc de Calabre, à Campo-Morto, près de Velletri, outre les petites armes à feu portatives, traînent déjà quelques légères bombardes avec elles.

« Volturius nous autoriserait à suspecter que les mobiles renfermant de la poudre sont antérieures à 1457 et originaires des États du Saint-Siège. Il s'écrie : « O Sigismond Pandolphe « (c'était un Malatesta, seigneur de Rimini), c'est « à toi qu'on doit l'invention de ces machines à « l'aide desquelles des boulets d'airain remplis « d'une poudre inflammable sont lancés par l'im- « pulsion d'une matière brûlante. » Étaient-ce des grenades lancées à l'aide de bombardes ? C'est croyable. Quant aux bombes lancées au moyen de mortiers, leur premier emploi est attribué aux ingénieurs italiens au service de Mahomet II, en 1481.

« Sous Sixte IV, en 1475, le Vatican se fortifie et la *rocca* d'Ostie s'élève. Dès cette époque, cette *rocca* fut munie de casemates qui seraient dans ce cas les plus anciennes, car Henry Estienne, en 1579, signale le mot *casemate* comme en usage depuis peu de temps ; son étymologie serait *casa armata* et San-Micheli en serait l'inventeur.

« L'usage de traîner des canons en campagne ne commence qu'en 1476 ; ils servent également aux rencontres de plaine et aux sièges et sont d'abord portés sur des chariots, puis montés sur des roues. En France, sous Louis XIV, l'artillerie de siège offensive et celle de campagne n'étaient pas encore distinctes. Frédéric II sépara ces deux services en 1742.

« Sous Jules II, l'armée du Saint-Siège, forte de 12000 hommes, se charge seule du siège de la Mirandole, qui renfermait une garnison française, y emploie 12 canons ou bombardes et près de 39 bouches à feu légères, et prend la place, dans laquelle le Pape, venu pour encourager ses troupes, entre par la brèche.

« A cette date, on commence à distinguer les calibres. On donne aux pièces des noms de reptile ou d'oiseau de proie, telle que *coulevrine* (de l'italien *colubrina*, couleuvre), *serpentine*, *faucon*, etc. La coulevrine cesse d'être une arme de main et devient le demi-canon (originairement bombarde allongée) à boulet de métal. Celles que l'on traînait en campagne portaient 16 livres de balles.

« Ce genre de pièces joue un rôle important à la bataille de Ravenne, en 1512, où les troupes de l'Église en avaient bon nombre, déjà montées sur tablouins à roues. A ce combat célèbre gagné par les Français, disputé chaudement, pendant six heures, et où périt Gaston de Foix leur général, un boulet de coulevrine emporte 33 cavaliers, si l'on en croit l'histoire de Bayard. Le contingent pontifical de 4000 fantassins et 250 hommes d'armes, uni à cette bataille aux Espagnols et aux Vénitiens, partage leur défaite, y perd bonne partie de son matériel, et le légat Jean de Médicis (depuis Léon X) y est fait prisonnier avec quelques officiers.

« Sous le pontificat belliqueux de Jules II, Ferrare, Bologne, Rome sont renommées pour la confection et le luxe des armes et des armures.

« Jules II constitua fortement le corps des bombardiers. Cette troupe, améliorée et perfectionnée encore par son successeur Léon X et réorganisée ensuite sous Paul III, avec ses centres d'établissement au château Saint-Ange et à Ancône, se montait à plus de 1200 hommes. Elle comprenait des bombardiers, des ouvriers *(carradori)*, des chefs bombardiers et des gentilshommes bombardiers *(gentiluomini d'artiglieria)*. Ces derniers étaient les officiers. La noblesse des États Pontificaux entrait donc dans l'artillerie au seizième siècle, tandis que celle des autres pays dédaignait cette arme.

« En 1522, l'affût (du latin *fustis*, bâton) commence à apparaître avec ses diverses pièces de charpente; jusque-là le chariot et successivement le tablouin à roues avaient été en usage pour les *pièces de campagne*. Quelques bouches à feu pontificales de l'expédition du Milanais en sont munies par les soins de Prosper, qui les apportait de Naples, où ils étaient employés aux pièces de place, dès 1493.

« En 1527, les artilleurs pontificaux tiennent bon dans le château Saint-Ange, où s'est réfugié Clément VII et que vient attaquer le connétable de Bourbon avec 40,000 hommes. Bourbon ne peut l'emporter, mais prend la ville et met Rome à sac pendant huit jours. Il recommence alors le siège régulier du fort et y est tué d'un coup d'arquebuse, tiré par Benvenuto Cellini.

« Sous Paul III (1534) les artilleurs pontificaux arment contre les Turcs onze galères commandées par Virginio Orsini, fortifient le Borgo sous la direction d'Alexandre Vitelli, chef du *presidio* (garnison), et font partie d'une armée que le Pape envoie en Allemagne, sous Octave Farnèse, au secours de Charles V en lutte avec les protestants.

« Sous saint Pie V (1566-1572), au moment de se présenter à Lépante, les bombardiers des États du Saint-Siège avaient été des premiers à adopter les perfectionnements successifs apportés au matériel et à la science. Vers 1527, on proportionne en Italie les dimensions et le calibre, la charge et la portée. En 1537, Tartaglia découvre que la ligne de projection des mobiles, jusque-là réputée droite, est une courbe ; c'est la base des principes du tir. On reconnaissait alors comme bouches à feu : le *canon* de 33, la *coulevrine* de 16⅓, la *bastarde* de 7½, la *moyenne* de 2½, le *faucon* de 1½, le *fauconneau* de ¾. Le canon de 33 était commandé par un maître canonnier ayant sous ses ordres trois chargeurs, un boute-feu, 30 pionniers ; il fallait 23 chevaux pour les traîner ; six charrettes à 5 chevaux l'accompagnaient. Plus tard l'Italie et les États de l'Église admettent comme seul type le canon, avec son multiple, le double-canon et ses divisions, le demi-canon et le quart de canon. Mais il existe encore des bombardes et perrières, et ces termes ne disparaissent qu'après 1572.

« Dans la seule forteresse d'Ancône les papes avaient toujours, dès cette époque, outre les pièces de place (siège défensif) qui en garnissaient les murs, 12 bouches à feu de campagne, montées sur affûts, prêtes à sortir pour les expéditions. D'autres se trouvaient au fort Saint-Ange pour le service des troupes en campagne de ce côté-ci des Apennins, et étaient confiées provisoirement au gouverneur ou *castellano* du fort.

« Toutes les anciennes pièces du château Saint-Ange ont été refondues sous Napoléon Ier. »

La *souille*, terme encore usité en Poitou, se dit de l'enveloppe de la plume ou du coton dans un oreiller : l'inventaire l'étend au traversin (p. 368) : « Item, une souille de toille, en quoy il y a de la plume. Item deux soilles de toille et V souilles de traverslit (1). »

« Deux orfraiz, le chapperon d'une chappe aux armes de Monsieur ». La chape manque. Ces pièces mobiles pouvaient s'adapter à n'importe quel ornement. Cette coutume est ancienne, car elle est signalée dans l'inventaire du Saint-Siège en 1295, qui a un chapitre spécial intitulé *Aurifrixia integra et frustra* (p. 115-118 de l'édit. Molinier). Le premier article (n° 1282) inscrit « unum frixium, quod fuit de planeta », mais les autres n'indiquent pas la destination.

« Une eschille sans batail » (p. 368), clochette, qui en Anjou, a conservé le nom ancien d'*échelette*.

1. « Les lictz seront dessoulliez » *(Ordonn. du Maire de Poitiers*, 1631. M. E. de Barthélemy, dans l'*Inventaire de Marguerite de Valois*, 1559 (*Bull. mon.*, 1886, p. 395), donne cet article : « Une douzaine de touilles d'oriller, ouvrées d'or et d'argent ». Je crois qu'il faut rétablir *souille*.

Un lustre, pendu au plafond, est formé de bois de chevreuil, fixés à un cercle de fer : « Item, deux chandeliers à chenestes de fer, à cournes de chevreul et ung tour de fer » (p. 369).

« Ung grant coffre, fermant à trois serreures, en quoy y a des lettres » (p. 370). Ces lettres peuvent donner un nom, comme sur le coffre du musée d'Angers, qui est de la fin du XVe siècle, où on lit : MICHAV GIRART (1).

Andier est la forme primitive et *landier* la forme moderne. Les deux se rencontrent pages 370, 371. « En la cusine y a deux cheminées. En l'une y a un gran cromale à trois branches, deux grans andiers, deux paules de fer, une tenaille ». (*Inv. de l'hôpit. de Beaune*, 1501). — « Deux landiers de fer, garnis de cuivre. Ung landier de fer. Deux landiers. Ung landier. » (*Inv. du chât. de Quermelin*, 1585).

Le « charlict que ce ploye à porter par le pays » (p. 371) est un lit de voyage.

La serge reparaît souvent, avec la prononciation vulgaire : « Sept pièces de tapisseries de sarge » (p. 373).

Trois fois, je lis *quentis*, page 373 : Ce doit être une faute de lecture. Restituer *queutis*, qui signifie *coutil* : « Ung grant lict duvet, fait de queutis. Plus ung lict et traversain en queutis. Plus deux lictz de blanc queutis ». Le coutil a encore, de nos jours, la même affectation pour la literie (2).

Les comptes de 1481 à 1484 (p. 374-384) décrivent toute une vaisselle d'argent. Le mot *véré* y revient souvent, mais on n'est pas fixé sur son sens définitif. M. de Laborde tient pour *doré* et M. de Mély pour *émaillé* (*Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 67). « Ung autre flacon goderonné véré », « une esguyère d'argent martelée vérée », « ung autre grand pot goderonné véré ». Le texte suivant, en écrivant *variatus*, doit aider singulièrement à la solution du problème : « Reliquia beati Yvonis de argento variato ». (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1421). Or, si l'on consulte un dictionnaire du moyen âge, on trouve cette définition : « Vermiculatus, id est distinctus et variatus, tractum est a vermiculis qui radentes ligna aratiunculas ibi faciunt varias et distinctas et qui in modum vinee circumducunt ; sic et aurifabri faciunt protactiones varias in metallis ». (*Vocabul. de la bibl. de Douai*, 1350). *Vairé* signifie donc *vermiculé, guilloché, diapré.*

Le compte de 1495 (p. 415-417) décrit surtout l'artillerie. Je n'en retiens que ceci : « Quatre petiz faulcons de fonte et ung de fer, avec quatre bouectes de cannon de fer ». « Ung molle de fonte à fondre plombées », c'est-à-dire un moule à balles. J'en ai trouvé un en pierre, à l'abbaye des Châtelliers (Deux-Sèvres) : il peut remonter aux guerres de religion.

L'inventaire de 1537 (p. 454-455) ne m'arrêtera que à « ung vieil bassin où l'on baignoit les oayseaux », parce que cet usage n'est pas spécifié par le *Glossaire archéologique.*

L'inventaire de 1554 (p. 566-570) est très détaillé. J'y prends : « Item, une petite table carrée, faicte à tour. Une table carrée faicte au tour », qui sont des ouvrages de tourneur ; un lit de camp tout emballé, « ung aultre charlict de camp », « ung charlict de boys de camp, estant en une malle de cuyr noyr » ; « ung lit de camp sans estuy (1) » ; « ung petit peupitre de boys » pour lire ; « quatre billotz de boys », qui font partie du mobilier de la « chambre des filles » (*billot* manque dans le *Glossaire*). Voici des mots spéciaux, peut-être locaux ou populaires : « Ung bréon et une braye », « en la chambre du boulangier » ; « une corne de cerf attaché à une estache » (crampon ?) ; « une fermonche de four de fer », qui est peut-être la porte fermant la gueule du four.

On dit encore en Anjou *panne* et *ponne* en Poitou : « En la buenderye, trois grand paonnes à faire buée » : « deux grandes paonnes à faire buée ». Les épinettes sont les cages de bois où l'on fait

1. X. Barbier de Montault, *Épigr. du dép. de Maine et Loire*, p. 133, n° 185.

2. « Les coestilz, toilles et futeines, blanchis et mis deux fois en lessive » (*Ordonn. du Maire de Poitiers*, 1631).

1. « Item, ung lyt de cam » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542). — « Plus, petit lit de camp, faict en munazarie, garny de coyte, coyssins, pleins de plume, ciel et surciel de toile, frangé, couvert d'une couverture rouge et rideaulx de toelle, envyronné d'ung grand linceul de fine toelle. Plus, ung petit lit de camp, faict en menuzarie, garny de coyte, coyssin, plains de plume et deux couvertes fezade rouge de Tholouze et garny de surciel de toile, franges et de deux rideaulx de toelle » (*Inv. de Selve*, 1574). — « Ung lict de can en chesne » (*Inv. du chât. de Quermelin*, 1585). « Dans le cabinet de M. de Lafayette, un lit de camp, garni de ses rideaux en indienne, doublée de taffetas » (*Inv. de Chavaniac*, 1792).

engraisser les volailles : « Deux traicteaux d'espinettes ».

Esse pour *ais* (planche) manquant au *Glossaire*, il convient de faire quelques citations : « Des esses de bois alentour (une chambre), « ung charlict de troys esses », « une esse garnie de deux traicteaulx », « une grande esse » au « garde menger », « une couchette de boys de troys esses qui ne vault guères ».

Citons encore « deux vieilles chaires garnyes de cuyr tanné», du genre de celles que j'ai signalées au tome I de mes *Œuvres complètes*, p. 154, mais surtout les tapisseries de Limoges, qui paraissent ici pour la première fois : « Item, cinq piesses de tapisseries de menu verdure à la façon de Lymouges, servant à la dite chambre », « une pante de courtine de tappisserye de la faczon de Limouges » (p. 567). *Limoges* est-il ici pour Limousin ? C'est assez croyable, nous aurions là un renseignement authentique sur la fabrique d'Aubusson, qui, je dois le dire, peut revendiquer une origine plus reculée de cent ans. Cependant, je dois observer que, d'après le roman d'Erec et Enide (*Bibl. nat.*, fonds la Vallière), dès le XIIe siècle, on fabriquait de la tapisserie à Limoges même :

« Puis s'en monta en unes loges
Et fist un tapi de Limoges
Devant lui à la terre estendre.....
Erec s'asist de l'autre part
Desus l'ymage d'un lupart
Qui el tapis estoit portraite ».

J'ai déjà beaucoup glané dans un champ pour ainsi dire inépuisable et où il reste encore tant de beaux épis à cueillir. J'ai hâte d'arriver au bout, avec les inventaires de 1553 (p. 485-491) et de 1573 (p. 525-534), où je note ces mots :

Baragan (1). « Quatre baragans à bendes » (p. 490), « deux pièces de baragans à faire tapiz » (p. 475), qu'il ne faut pas confondre avec *bougran :* « une courtepoincte... de taffetas rouge, doublée de bougran bleu » (p. 487) ; « une pièce de tapicerye,.... doublée de bougran bleu » (p. 490).

1. « Item, plus tres *banchas*, unum panni viridis, alium panni albi, et alium panni quasi barraquat ». (*Inv. de Bonneville*, 1454). M. Chassaing traduit *barraquat* par *bariolé*, ce que je ne puis admettre. Il n'est pas ici synonyme de *barrata*, cité plus haut : « Item, plus decem et septem lodices sive *flesadas* (flassades), tam blanchias quam barratas. » *(Ibid.)*

« Item, ung baragan de Turquie fort usé. Une table de boys, sur laquelle y a ung tappis de laine, semé de couleurs, que on appelle barrigan. Item, ung barigan, faict en faczon de Turquie, servant de banchier, fort usé » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542). M. le Duc de la Trémoille, page 209, écrit : « *Barrigan*, *barigan*, probablement pour *bougran* », ce qui n'est pas admissible. L'usage indique la nature du tissu, qui doit être fort, car on en fait exclusivement des *tapis de table* et des *banchers*.

Gaze : « Ung ciel de couchette de toille de gaze à roiyes de fil blanc et frangé de mesmes » (p. 489). — « Ung ciel de grand lict de gaze à roiyes » (p. 491). Voir ce mot à la table du tome I de mes *Œuvres*.

Merveilles : « Ung entour de ciel vieil taffetas vert, à merveilles, fort vieil et garny de franges » (p. 488). — « Une pièce de tapicerye,..... semé de merveilles » (p. 490).

Réseuil : « Troys pentes (de lit) faictes à reseulx, à lez à grands bendes de toille d'or à chiffres et lyaisons de veloux noyr brodé de fil d'argent. » Voir *réseuil*, *résille*, *résoir*, à la table de mon tome I.

Je trouve en un endroit le mot *darni*, il est évident qu'il faut restituer d'*arin* pour *airain :* « Plus une pouaelle darni moyenne » (p. 530), comme pages 531 et 532 : « Deux vieilz chaudrons, une grande poille et une petite, le tout d'arin », « deux grandes poilles d'arin. » Ailleurs on lit « arrain » (p. 480) (1).

Une mention particulière est due aux artistes : architectes (pages 439, 440, 450), plombiers (p. 439), peintre (453, 460), verrier d'Angers (pp. 437, 438, 441). En 1516, un devis est fait pour la reconstruction de l'église de Craon, par « Jehan Chahureau, maistre maczon de vos (Gabrielle de Bourbon) édiffices de Thouars ». M. Joubert aurait bien dû nous dire si le projet a été mis à exécution et quelle valeur s'attache au nom de cet artiste, auquel j'attribuerais volontiers le pignon et la porte latérale de la sainte Chapelle de Thouars et qui, en conséquence, ne peut passer inaperçu. La découverte d'un pareil document est donc une bonne fortune pour l'histoire de

1. « Neuff bassins d'arain » (*Inv. du chât. de Quermelin*, 1585).

l'art dans les deux provinces de Poitou et d'Anjou.

AUVERGNE (1617).

M. Guélon a publié, dans son *Histoire de la Sauvetat*, pages 48-50, la « visite » de la chapelle « prieurale » de la Sauvetat, « membre de la commanderie d'Ollois en Auvergne ». Il n'y a que dix articles, où je note : « Une croix de cristal, de la longueur de ung demy pied », « un vieulx calice d'estaing, rompu », « une chazuble de taffetas blanc, avec ses touffes toutes déchirées et rompues, » « une chape d'oustade rouge, aussi usée », « deux chandeliers de laton esmaillés », « ung ciboire de cuivre pour porter le Sainct-Sacrement aux mallades ».

On trouve encore des croix de cristal, par exemple au musée de Nantes (1). Le calice d'étain dénote, ainsi que tout le mobilier, une grande pauvreté. Que sont les touffes d'une chasuble? C'est la première fois que je rencontre ce mot, qui doit être local, j'entends *auvergnat*. J'ai parlé de l'*ostade* au tome I de mes *Œuvres*, voir à la table (2). Les chandeliers émaillés, probablement en œuvre de Limoges, peuvent remonter au XIIIe siècle, quoique le XVIe en ait fait aussi, mais d'un autre genre. L'inventaire appelle *ciboire* le vase au saint viatique, mais il nomme « sainte custode » celui de la réserve.

(A suivre.)

X. Barbier de Montault.

1. Une semblable a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours et a été publiée par M. Palustre dans le *Bulletin monumental*. A Cadaleu (Tarn, arr. de Gaillac) existe une croix formée, comme celle-ci, de morceaux de cristal ; elle est attribuée à la fin du XVIIe siècle (Rossignol, *Monogr. commun.*, t. I, p. 82).

2. « Un tronson d'ostade bleue. Une robe de nuyt d'ostade de Chipres. » (*Inv. de la Cesse de Montpensier*, 1474.) — « Une chasuble de demy ostade violette. Plus deux courtibauls de demy ostade noir. Ung drap de mort de demy ostade, avec sa croix de tripe de velours. » (*Inv. d'Allègre*, 1592). M. Lascombe ajoute en note, page 6 : « *Ostade*, espèce d'étoffe ancienne toute de laine, fabriquée dans le val d'Aost en Piémont d'où lui viendrait son nom : *Rabelais*, édition Le Duchat, t. II, p. 221, note 4. » En effet, *Aoste* se prononce *Oste*. La *demi-ostade* était moitié laine et moitié coton.

Reliquaire de Villers Saint-Sépulcre, (Oise.)

LES reliquaires modernes qu'on voit dans nos églises, sauf quelques rares exceptions, sont d'une exécution médiocre, et surtout d'une monotonie désespérante. On ne connaît que la forme monstrance ou châsse en façon édicule. Il n'en était pas ainsi au moyen âge ; la multiplicité et la variété des formes prouvent l'inépuisable fécondité du génie de nos aïeux. De plus, et cette remarque a son importance, la forme du reliquaire indiquait ordinairement sa destination. Buste, chef, bras sont les plus fréquentes. A Oignies le moine Hugo, en 1228, imagina une forme plus ingénieuse encore, celle de croissant pour un reliquaire qui devait abriter une côte de saint Pierre.

Le reliquaire de Villers qui contient un carreau du Saint-Sépulcre est unique en son genre. Il a déjà été signalé (1), mais nous ne croyons pas qu'il ait fait le sujet d'une monographie détaillée. Nous pensons que cette étude ne sera pas sans intérêt et sans profit, et nous voulons du moins l'essayer. Avant de décrire le reliquaire, disons un mot de l'objet qu'il renferme.

Le XIe siècle est l'époque des grands pèlerinages en Terre-Sainte. Les chrétiens s'y rendaient en grand nombre. Ils avaient à cœur de rapporter des reliques de leur lointaine pérégrination, et à cet effet « nos anciens chevaliers, dit M. l'abbé Renet, dans sa *Notice du Prieuré de Villers*, portaient autour de leurs reins des gibecières en forme de ceinture ». Beaucoup de trésors d'églises montraient des spécimens de ces bourses avant la Révolution. Le chapitre de Beauvais en possédait encore une vers 1758. Le trésor de Notre-Dame à Maestricht possède plusieurs de ces aumônières-reliquaires, de ces tasses (de l'allemand *Tasche*) en cuir ou en étoffes précieuses. M. le chanoine Reusens en donne divers exemples avec dessins à l'appui dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne* (2).

« L'Anscelin, fils de Foulques de Beauvais, dit M. l'abbé Delettre (3), gentilhomme de grande

1. Graves. *Statistique monumentale, canton de Noailles*, — abbé Renet, *Prieuré de Villers Saint-Sépulcre*, p. 77.

2. *Op. cit.*, tom. II, p. 392, 393 et 395.

3. *Hist. du diocèse de Beauvais*, t. I, p. 475-476.

naissance et de grande fortune, entreprit ce voyage, et fut assez heureux pour en revenir sain et sauf, malgré les nombreux dangers qu'il avait courus. » Avant de rentrer dans sa patrie il voulut rapporter, selon l'usage, un pieux souvenir de son grand pèlerinage; il détacha un morceau du tombeau de Notre-Seigneur en forme de carreau.

« Afin de mieux conserver ce précieux monument de sa piété, continue M. Delettre, et de contribuer selon son pouvoir à entretenir parmi les hommes le souvenir de la Passion de notre divin Rédempteur, il résolut de le déposer en une chapelle qu'il ferait bâtir sur l'une de ses terres et d'en confier la garde à une communauté religieuse. Dans cette vue, il se transporte en l'abbaye de Saint-Germer, et communique son projet à Garnier, qui gouvernait ce monastère: il lui offre en toute propriété l'établissement qu'il a l'intention de fonder, s'il s'engage à y placer des religieux en nombre suffisant pour y célébrer l'office divin le jour et la nuit. L'abbé accepte l'offre, prend l'engagement d'en remplir les conditions. La cérémonie de la fondation eut lieu au mois de mai 1060 (1). »

Cette relique est un carreau de pierre, ou plutôt de marbre poli, blanc sale ou jaunâtre, un peu écorné, qui a été détaché du tombeau de Notre-Seigneur. Elle mesure environ 20 centimètres de côté sur trois d'épaisseur. On peut la considérer comme unique en son genre. C'est en effet le seul fragment important du tombeau de JÉSUS-CHRIST, qui existe dans le monde chrétien. Aussi la paroisse de Villers s'est-elle toujours montrée fière et jalouse de son précieux trésor (2).

L'authenticité de la relique, appuyée sur la tradition locale, qui est constante, ne fait aucun doute. Avec cette précision et cette conscience que M. l'abbé Renet apporte à tous ses travaux, ce point nous paraît avoir été suffisamment établi. Sans reprendre tous ses arguments nous nous bornerons à citer le passage de la « requeste présentée à Monseigneur l'illustrissime et révérendissime évêque, comte de Beauvais, le 22 décembre 1742, et signée de trente habitants de la paroisse et de maistre Nicolas Mesnard curé de Villers et doyen (du doyenné de Mouchy). » « Dans un voiage que Lancelin fit en Terre-Sainte, dans le temps des croisades, il rapporta de Jérusalem *un morceau du Tombeau de Notre-Sauveur* JÉSUS-CHRIST, en forme de carreau, de dix poulces ou environ en carré! Pour honorer cette précieuse relique il fit construire une église fort vaste et eut recours à des religieux de l'abaie de Saint-Germer pour la desservir.

Dans l'enceinte de l'église il fit faire un sépulcre dans lequel il renferma le carreau. Il y établit même une lampe toujours ardente, et selon d'anciens manuscrits, il ordonna qu'il y aurait continuellement un religieux en prières dans le sépulcre pour plus grande marque de vénération pour la sainte relique (1). »

Ce passage significatif atteste l'authenticité de la relique. De plus il nous apprend plusieurs points intéressants. Il rappelle la pieuse fondation de Lancelin, l'usage d'une lampe toujours ardente et celui de la psalmodie ininterrompue. La lampe toujours ardente est un souvenir de celles qui brûlent nuit et jour au Saint-Sépulcre de Jérusalem. Le chœur de religieux réalise une institution que Godefroi de Bouillon devait établir seulement quarante ans plus tard au tombeau de Notre-Seigneur.

Nous ajouterons qu'une fête se célébrait au prieuré de Villers en l'honneur du saint Sépulcre, le 15 juillet, jour de la prise de Jérusalem par les croisés. Un office particulier avait été composé pour cette solennité et fut en usage jusqu'au rétablissement de la liturgie romaine dans le diocèse (2). Il est fâcheux qu'on y ait renoncé ; cet office était fort beau et fort pieux (3). Il était facile de le faire approuver. Le prieuré et son église ont été détruits à la Révolution. La relique

1. *Op. cit.*, p. 476.

2. L'église du Saint-Sépulcre à Montdidier (Somme) possède un fragment du carreau de Villers. Sur les instances du regretté M. du Castel curé et avec l'assentiment de l'autorité diocésaine une parcelle a été distraite en sa faveur et placée dans un riche reliquaire.

1. Abbé Renet, *Prieuré de Villers*, p. 78.

2. Il en est de même à Montdidier, où la fête du 15 juillet, tombée en désuétude à Villers, se célèbre toujours en grande pompe. Là aussi il y a un vieil office qu'il serait curieux de comparer avec celui de Villers.

3. Cet office est manuscrit, on le conserve au presbytère. Il date de 1628. C'est une imitation remarquable des œuvres du XVe siècle. Il porte sur une page la mention suivante qui nous renseigne sur l'auteur : Magister Petrus Paindebled, presbyter artista musicus, scriptor et pictor, me fecit 1628.

a été apportée dans l'église paroissiale dédiée à saint Martin. Elle est placée à l'entrée d'une arcade où se voit une représentation de l'ensevelissement de Notre-Seigneur. Le sépulcre, autrefois dans l'église du prieuré, « a esté faict en 1622 », comme l'atteste l'inscription. C'est une œuvre qui n'est pas sans valeur, bien qu'elle ne soit pas de premier ordre; c'est là qu'on vient vénérer la relique qui nous occupe. Elle attire toujours des pèlerins qui frottent des linges au marbre pour obtenir des guérisons. On donne le carreau à baiser aux enfants.

Il est temps maintenant de décrire le curieux reliquaire.

Le carreau du saint Sépulcre, c'est le nom qu'il porte toujours, est enfermé dans un cadre de cuivre qui fut autrefois doré. Il est soutenu par deux statuettes d'ange dans un plan incliné, supporté à la partie inférieure par deux lions assis qui sont grossièrement faits. Les anges reposent sur des socles à pans coupés. Ils sont un peu barbares, surtout pour leur époque, car le reliquaire ne date pas de Lancelin, mais du XVIe siècle. En avant, se trouve un petit sépulcre, de même métal, qui fait corps avec l'encadrement. Il est orné de médaillons, quatre sur la face et deux de chaque côté. Ils sont séparés par des balustres Renaissance.

Sur la face on voit: 1° une Assomption. La sainte Vierge est portée au ciel par deux anges. 2° Une Vierge-Mère. L'enfant JÉSUS repose sur le bras gauche ; dans la main droite, Marie tient une fleur de lis. 3° Un saint Pierre, en buste, tenant la clef du paradis. 4° Un chevalier galopant, sans doute en souvenir des croisades, peut-être même du pieux pèlerin qui a rapporté la relique. Sur les côtés on voit: 1° un buste d'abbé ou de pèlerin. Ce n'est pas facile à déterminer. 2° Un fleuron assez élégant occupe le second médaillon. 3° Une reine tenant un sceptre d'une main et de l'autre un objet assez long, peut-être un cierge de pèlerinage. 4° Deux bustes de rois.

Les sujets, on le voit, sont un peu obscurs. Ils ne paraissent pas avoir un rapport immédiat avec l'histoire de la relique, sauf le chevalier. L'Assomption est un motif de pure convenance. L'artiste a sans doute voulu associer le triomphe de Marie à celui de JÉSUS dont le tombeau a été proclamé glorieux par la sainte Écriture : *Et erit sepulcrum ejus gloriosum* (Is. XI, 10). Ce sépulcre forme boite, ce qui est précieux pour mettre l'authentique (1), qui malheureusement fait défaut. Sur le couvercle, on voit l'image du Christ au tombeau. C'est une pièce rapportée ; si on juge par la raideur des membres, il est plus ancien que le reliquaire. Doit-on cependant, comme on l'a fait, l'attribuer : « à l'époque où Lancellin de Beauvais transporta ce précieux trésor dans sa seigneurie de Villers (2) ? » Cela nous paraît un peu téméraire. Le cadre est très simple. Il a la forme d'un carré, coupé dans sa surface par deux lignes en croix. La bordure et la croisée sont ornés d'un guillochis formant cordelière ; aux quatre angles et au centre sont placés des cabochons, plusieurs manquent aujourd'hui. Le cadre autrefois muni d'un verre s'ouvre sur le côté.

Le haut du cadre offre deux ogives en accolade du XVIe siècle garnies de feuilles de choux. Elles supportent les statuettes de Marie et de saint Jean (3). Tous deux ont le nimbe. Au centre s'élève la croix ; mais la croix et le Christ sont modernes ; comme il est facile de le constater.

Voici les mesures du reliquaire : cadre : 22 centimètres carrés, 8 centimètres d'inclinaison. Le sépulcre a 18 centimètres de longueur, 6 de hauteur et 6 de profondeur. Il n'est pas d'une exécution très soignée, mais la forme est exceptionnelle, l'idée originale et l'ensemble harmonieux. Bref, malgré la réserve faite, nous estimons qu'il ne doit pas demeurer ignoré et qu'il est bon de le tirer de l'obscurité. La main d'œuvre est intéressante.

Tout a été repoussé au marteau, ce qui exige une certaine habileté, dont peu d'artistes de nos jours sont capables. Il mériterait qu'on lui fît plus d'honneur. Par principe nous ne sommes pas partisan des restaurations qui trop souvent dénaturent le caractère des objets, mais une main intelligente et respectueuse pourrait au moins remédier aux outrages des ans, ce serait une marque de vénération pour le *carreau du saint Sépulcre*, dont le peuple lui-même ne pourrait manquer d'être touché.

L. MARSAUX,
curé-doyen de Chambly.

1. A notre avis, on ferait bien de ménager toujours dans les reliquaires une petite boîte à cet effet. Le pied offre une place convenable. Les authentiques ne devraient pas être séparés des reliques. On s'expose à les égarer.

2. *Registre paroissial*, année 1867.

3. Motif ancien qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Il était fréquent au moyen âge ; on le retrouve aux jubés, sur les baisers de paix, sur les joyaux ou ostensoirs, etc. Ici il est bien à propos.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France. — *Séances des 8 et 15 mai 1889.* — M. Durrieu communique une quittance de 1395 mentionnant l'achat par le duc Louis d'Orléans de diverses pièces d'orfèvrerie pour étrennes et d'une statuette de Charlemagne d'or sur un entablement dont on peut signaler l'analogie avec celle qui surmonte le sceptre royal de Charles V. Il présente ensuite une série d'observations sur les principaux monuments d'origine française ou flamande qui appartenaient à la collection Hamilton et doivent être prochainement vendus à Londres. Il exprime le souhait que ces précieux manuscrits de la miniature soient rendus à la France. M. Courajod signale quelques récentes découvertes ou constatations faites sur le sculpteur Désiderio de Settignano qui lui permettent de maintenir l'attribution à cet artiste du buste d'enfant du musée d'Avignon et infirment l'opinion qui s'était produite dans un sens contraire lorsqu'il présenta ce buste à la compagnie. M. Ulysse Robert lit une note sur quelques-unes des signatures d'évêques français ou espagnols qui figurent au bas de la lettre du concile de Narbonne en 1031 à Selua abbé de Cunigor. M. Giraud présente un certain nombre de plaquettes décoratives.

Séance du 22 mai. — M. G. Bapst présente une coupe antique à deux couches, rayée de violet sur fond d'or. — M. A. de Barthélemy communique un carreau du XIVe siècle, à inscription bachique, provenant de la Celle-sous-Chantemerle en Champagne.

Séances des 29 mai et 5 juin. — M. de Lasteyrie communique la première photographie qu'il ait été possible de prendre de la statue de Notre-Dame en marbre appartenant à l'église de la Couture, au Mans, qui est attribuée au sculpteur Germain Pilon. La *Revue de l'Art chrétien* reproduira prochainement ce délicat morceau de sculpture. — M. Durrieu annonce que plusieurs des manuscrits de la collection Hamilton dont il avait signalé l'importance pour l'histoire de la miniature française ont été acquis par Mgr le duc d'Aumale pour le musée Condé, par M. Gustave de Villeneuve et par la Bibliothèque Nationale.

Séance du 12 juin. — M. Collignon communique la photographie d'une tête en marbre de la collection Baracco à Rome, qui est une réplique du *Marsyas* de Myron. — M. Durrieu annonce que M. Maciet vient d'offrir au musée du Louvre un panneau représentant d'un côté saint Pierre et saint Paul, de l'autre la Flagellation du Christ. Il démontre que cette peinture est d'origine française et date du règne de Charles V (entre 1350 et 1380). M. Müntz estime qu'il conviendrait peut-être de reculer la date de cette peinture au commencement du XVe siècle.

Séance du 18 juin. — M. Bapst présente quelques observations techniques sur une agrafe en or émaillé du musée archéologique de Mayence qu'il estime, d'après les procédés de fabrication, être des plus anciens spécimens de l'émaillerie rhénane.

Séances des 26 juin, 3 et 10 juillet. — M. l'abbé Thédenat lit un mémoire de M. l'abbé Douais sur la vie de *saint Germier, évêque de Toulouse.* — M. Charles Ravaisson Mollien présente quelques observations au sujet des recherches de M. Müntz sur Andréa Salaïno. — M. le marquis de Fayolle, associé correspondant, signale l'existence de la marque à la main coupée sur divers tableaux conservés en Italie. — M. l'abbé Thédenat offre à la Compagnie de la part de l'auteur, M. Ruelle, une brochure dans laquelle il montre comment la photographie faite par lui à Venise, du Marcianus 246, contenant le traité de Damascius sur les premiers principes, est de la même main que le vénérable Platon de Paris n° 807 qui date du IXe siècle et que le célèbre Palatinus 398 de Heidelberg et qu'un autre mns. de Saint-Marc. 238. M. Ruelle vient de reconnaître un cinquième mns. qui doit être attribué au même auteur, c'est une partie des commentaires de Proclus sur la *République* de Platon dont le reste se trouve dans le *Laurentianus* LXXX, 9. — M. Müntz fait une communication sur la caricature en Italie pendant le moyen âge du XIe au XIVe siècle. Le premier exemple qu'il cite de cette espèce de manifestation de l'esprit public remonte au XIIe siècle; c'est l'inscription relative au sacre de l'empereur Lothaire; les éléments comiques tendent à s'introduire en Italie dès le XIIIe siècle avec Giotto. M. Müntz signale tous les exemples qu'il a recueillis en Italie sur la caricature dans les différentes villes et à diverses époques ; il communique à la Compagnie des photographies et des dessins relatifs à la caricature. — M. Ravaisson fait hommage de sa publication sur les mns. de Léonard de Vinci. Cette présentation mérite des observations de MM. Müntz et le baron de Geymuller. — M. le baron de Geymuller expose à la Compagnie quelques idées sur les origines de l'architecture de la Renaissance qu'il croit avoir pris naissance en Toscane. M. Cou-

rajod répond que la Renaissance a une origine internationale. — M. l'abbé Morillot communique la photographie de trois taureaux en pierre, à trois cornes, trouvés dans le temple gallo-romain, à Beire-le-Châtel (Côte d'Or); il croit que ce sont des votifs et que la triplicité des cornes a une signification religieuse. Cette communication provoque les observations de MM. Flouest et Mowat.

Séance du 17 juillet — M. Babelon annonce à la société que le sénat et la chambre des députés viennent de voter la somme de 180,000 francs destinés à l'acquisition par le cabinet des médailles de 1,131 monnaies mérovingiennes choisies dans la collection de feu M. de Ponton d'Amécourt. — M. l'abbé Thédenat continue la lecture du mémoire de M. l'abbé Donais sur la vie de saint Garmier, évêque de Toulouse au VIIe siècle.

Séance du 24 juillet. — M. Saglio communique à la société un fer à gaufrer, acquis par le musée du Louvre; ce fer est aux armes du pape Innocent VIII, mort en 1492. — M. Courajod fait part de ses observations sur l'influence de l'art franco-flamand, surtout flamand, en Espagne au XIVe siècle ; il en conclut en citant de nombreux exemples à l'appui de sa thèse, qu'il n'y a pas eu d'art espagnol proprement dit, mais un art flamand qui a pénétré dans ce pays. M. Durrieu fait connaître qu'Alphonse d'Aragon a eu pour peintre entre 1440 et 1442 le fils d'un célèbre miniaturiste français Jacquemart d'Hesdin qui a laissé un certain nombre d'œuvres indiscutables qui sont notamment dans des mss. de la Bibliothèque royale de Belgique (mss 9002 et 9025) et dans un ms. de la Bibliothèque nationale de Paris (*Les merveilles du monde* ms. fr. 2819). — M. Lefort pense que Dalmau, un artiste dont M. Courajod a prononcé le nom, pourrait bien être un Portugais. — M. le baron de Geymuller dit qu'il a été amené par ses études au même résultat que M. Courajod ; il serait seulement disposé à voir une influence rhénane aux clochers à jour de la cathédrale de Burgos. — M. Courajod continue la série de ses observations sur l'internationalisme de l'art de la Renaissance.

Séance du 31 juillet. — M. Pol Nicard présente le dessin d'une mosaïque romaine trouvée en Suisse à Oberweningen par M. le pasteur Leenhard de Schofhodorf et représentant des animaux et des oiseaux ; elle est signée *Abbilius fecit.* — M. Mowat présente le croquis d'une fibule en or conservée au musée de Turin sur laquelle est gravée une inscription double qui prouve que Constantin Ier a porté le titre de *Herculius Cæsar.* — M. l'abbé Thédenat communique la restitution d'une inscription métrique trouvée à Apt (Vaucluse).

Comité flamand de France. — Le comité flamand de France s'est réuni le 29 mai à l'hôtel-de-ville de Bergues. Son président, M. Bonvarlet, a ouvert la séance par une allocution toute de circonstance adressée à M. l'abbé Looten, l'auteur de l'*Étude littéraire sur Vondel*, à qui le jugement de Sorbonne a conféré le grade de docteur ès-lettres. M. Looten, après avoir remercié le président et ses confrères, a donné lecture d'une notice nécrologique consacrée au grand écrivain hollandais Alberdingk Thym, mort à Amsterdam le 17 mars 1889.

M. Bonvarlet, s'autorisant de la réunion du comité flamand à Bergues, a donné l'analyse d'un manuscrit des plus curieux pour l'histoire de cette ville et de sa châtellenie. C'est un journal des événements qui, au cours du XVIIe siècle, ont pu intéresser ou la cité, ou ses habitants.

M. Henry Cochin a entretenu ses confrères de la restauration toute récente des belles pierres tombales de l'église de Saint-Pierrebrouck. Elles sont au nombre de cinq ; trois d'entre elles ont, soit au point de vue historique, soit au point de vue archéologique, une importance réelle. MM. de Coussemaker et Bonvarlet avaient fait connaître la belle tombe d'Arnould du Wez, chambellan du roi de France Charles VI et des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et Jean sans Peur ; mais ces auteurs n'avaient pu reproduire l'inscription de la pierre tombale de Georges, son fils, qui était cachée jusqu'ici en grande partie par un autel; toutes deux occuperont enfin dans l'église une place digne d'elles. Le troisième monument remarquable au point de vue de l'histoire de l'art dans la province, et qui peut être comparé aux belles tombes de la cathédrale de Saint-Omer, était menacé d'une prochaine destruction. Il a été érigé dans les premières années du XVIe siècle à la mémoire d'un curé de la paroisse, Alexandre de Timaker. Le prêtre est représenté revêtu des ornements sacerdotaux du temps, dans une attitude toute mystique, sous un baldaquin d'un gothique fort élégant ; ses yeux fixent un Christ placé en haut à sa gauche, tandis que ses mains sont jointes au-dessus d'un calice qui rappelle l'idée de consécration. L'ensemble du petit monument comme ses détails décèlent la main d'un artiste de mérite.

La restauration de ces belles tombes est due à la libéralité de M. Cochin.

Tout récemment, les membres du comité sont allés à Flêtre, étudier les richesses de son église sous la direction des meilleurs guides : Mgr De-

haisnes, M. Latteux-Bazin et M. le curé, à qui Flêtre et la Flandre maritime doivent l'intelligente restauration de ce bel édifice et la conservation des monuments artistiques qu'il renferme.

Les quatre magnifiques verrières du XVIe siècle, qui en sont le joyau, méritent de prendre place parmi les plus belles peintures sur verre de la Renaissance; les cartons de deux d'entre elles, tout au moins l'Immaculée Conception et JÉSUS au milieu des Docteurs, rappellent la grande école des peintres verriers de l'Ile-de-France du temps de François Ier.

Le joli bas-relief d'albâtre encastré dans le mur de l'abside, que le vulgaire désigne sous le nom de monument de la Sainte-Famille et qui est un splendide ex-voto dû à la piété de Jean de Wignacourt, est, avec une sépulture de Bousbecques et un tombeau du Musée de Douai, une des rares œuvres importantes de sculpture de la première moitié du XVIe siècle, que possède le département du Nord ; à son mérite intrinsèque ce petit monument en joint un autre : il a une grande importance au point de vue de l'histoire de l'art dans la contrée. A la date qu'il porte, en 1543, le style ogival régnait encore en cette province et cette œuvre d'un sculpteur probablement français, importée en Flandre, aura contribué à y répandre les idées artistiques nouvelles, qui, partant de l'Italie, faisaient alors la conquête de l'Europe.

On voit à Flêtre de belles pierres tombales des sires de Wignacourt, un banc de communion remarquable, en chêne sculpté, du XVIIIe siècle, un fort curieux édicule Renaissance, qui sert actuellement de fonts baptismaux, rare spécimen de ces tabernacles, qui, dans quelques églises, furent placés à côté de l'autel, pour y déposer la sainte Eucharistie. Le département du Nord en possède deux : ceux de Flêtre et de Tourmignies.

Société de Saint-Jean de Paris. — Cette société révèle actuellement son existence par la publication d'un périodique distingué, que nous avons déjà fait connaître, et qui porte le titre modeste de : *Notes d'art.*

M. G. de Roton y donne une étude très remarquable, dans sa forme concise et élégante, sur l'art décoratif en Perse.

Les Persans sont sans rivaux, on le sait, en matière de décoration conventionnelle. L'auteur fait ressortir l'habileté avec laquelle ils ont su modifier ou négliger les détails, pour mettre en relief le caractère des objets empruntés à la nature et surtout au règne végétal ; « ils affirment le mouvement déjà ébauché par la nature même, et remplacent l'attrait de la vérité dans le dessin et la couleur par le caractère de la silhouette et la simplicité de facture. Leur faune est riche, conventionnelle, fantastique ; le caractère de la figure humaine, profondément archaïque. L'architecture est exprimée, dans leur art décoratif, avec une fantaisie supérieurement appropriée au sujet, et une légèreté exquise, qui exclut l'idée de matériaux lourds et solides. La géométrie joue dans leurs travaux un rôle important et sert de base à une foule d'ornements, qui ne la rappellent plus que par la structure générale, tout en développant des thèmes fleuris ou autres. Mieux que les Japonnais, ils savent toujours approprier le décor à la forme. Leur art est la gloire du neutre, des tons adoucis et éteints. Certains de leurs tapis sont ce que, dans l'Orient entier, on a imaginé de plus beau : « des animaux mythiques, mais surtout des fleurs, les unes exactement prises à la nature, les autres, compliquées par une transformation symbolique de leurs organes, en sont le principal ornement : elles jaillissent, s'élancent, retombent, se profilent ou s'étalent, entraînées par des tiges hardies, élégantes. Ce jet, avec une sorte de déchiquetage, est bien le caractère direct du décor floral des Persans ».

Signalons spécialement encore quelques notes sur l'église haute de Saint-Pierre et sur les vestiges du martyrium à Montmartre. Notons enfin d'attachantes notes de voyages qui nous décrivent San-Gimignano, par M. P. Flandrin, Dresde, par M. A. Bechet, Tolède, par M. E. C. Belleville.

Société de Saint-Jean de Montpellier. — Le rapport de l'année 1888 de cette société nous apprend qu'elle a poursuivi avec ardeur l'amélioration du chant religieux. Elle a repris le projet de création d'un cours de plain-chant dans les écoles et œuvres chrétiennes de Montpellier, avec le concours précieux des Frères des Écoles chrétiennes et des curés des paroisses de la ville et du dehors. C'est la société de Saint-Jean qui a pris l'initiative de l'exécution de l'intéressante et riche statuette en bronze de saint Roch, que M. Baussan a exécutée pour l'exposition vaticane. Si les travaux de cette société sont modestes, ses intentions sont les plus nobles et ses efforts dirigés dans un excellent esprit. La preuve en est dans le remarquable travail de M. l'abbé Paul Henri, sur *Jouffroy et la question du beau* inséré dans le bulletin annuel. C'est une admirable conférence, que nous voudrions pouvoir résumer ici, et qui jette une vive lumière sur des principes, essentiels pour les artistes, et d'une exposition si délicate.

Society for the protection of ancient Buildings.

La société anglaise pour la protection des anciens monuments a été fondée en 1877.

Elle est née de l'initiative privée de savants, d'artistes, d'amateurs éclairés, désolés de voir les vieux monuments de l'Angleterre détruits inutilement ou dénaturés par de détestables restaurations.

Le manifeste de la société fit sensation quand il parut. Il insistait sur la distinction qu'il faut faire entre les travaux de réparation, d'entretien et de consolidation et ceux de restauration, ou de reconstruction.

M. le professeur Ruskin, dans une note répandue à un grand nombre d'exemplaires, disait :

Le principe des temps modernes est d'abord de négliger les monuments et ensuite de les reconstruire. — Prenez le soin nécessaire de vos monuments et vous n'aurez pas besoin de les restaurer.

Quelques feuilles de plomb mises à temps sur le toit ; quelques feuilles mortes et brins de bois retirés à temps des gouttières, sauveront et le toit et la muraille de la ruine.

Surveillez un ancien bâtiment avec un soin anxieux, protégez-le le mieux possible et n'importe à quel prix de toute influence nuisible. Comptez ses pierres, comme vous feriez des joyaux d'une couronne, posez-y des gardes comme aux portes d'une ville assiégée ; soutenez-le avec des barres de fer, étayez-le, s'il décline, ne vous inquiétez pas de la difformité du soutien ; mieux vaut une béquille qu'un membre perdu ; et faites tout ceci avec tendresse, respect et persévérance, et maintes générations naîtront et passeront encore sous son ombre. Plus a été glané, ajoutait-il, de Ninive en ruines que de Milan reconstruite.

La société anglaise se compose d'environ quatre cents membres, dont une trentaine de membres du clergé. La souscription annuelle est d'une demi-guinée. Le budget dernier était de 384 livres sterling. Le comité, composé de cent membres, se réunit toutes les semaines à Londres. Il publie tous les ans un rapport lu devant les membres de la société réunis en assemblée générale. Le secrétaire actuel est M. Takeray Tarner, architecte fort instruit, et homme des plus distingués.

L'année dernière, la société est intervenue dans plus de 170 occasions, telles que projets de restauration, de modification ou de destruction ; quarante-cinq monuments ont été inspectés, et des rapports ont été rédigés sur leur état. La besogne n'a pas manqué à la société, car de 1878 à 1885, 2,577 églises ont été restaurées et 819 ont été reconstruites.

Voici comment fonctionne la société : Le secrétaire est chargé de rechercher dans les journaux d'architecture les articles contenant des avis touchant les bâtiments, qui sont menacés de destruction ou qui ont besoin de réparations. Il avertit le comité qui se charge alors de s'assurer de la valeur des monuments, en s'adressant aux correspondants désignés pour le district, ou à l'architecte du monument ou à ses gardiens. Si, par la réponse qu'il reçoit, il est certain que le bâtiment ait une vraie valeur, un membre du comité va faire une visite d'inspection, explique au gardien le but de la société et lui remet une copie du manifeste. Quand une réparation est jugée nécessaire, il donne son avis sur la meilleure méthode à employer.

Naturellement l'accueil fait aux démarches de la société n'est pas toujours bienveillant. Dans bien des cas cependant ses avis sont écoutés.

Dans certaines circonstances, on fait lithographier les rapports, pour qu'ils puissent être envoyés aux personnages influents du pays, et, quand il y a raison de croire que les conseils ne seront pas suivis, le comité fait paraître son rapport dans les journaux locaux et dans les principaux journaux de la capitale ; on répand des brochures ; on crée une agitation en faveur des principes de la société, et on cherche à enrayer les progrès de la souscription quand il y en a une.

Quand il est question de destruction ou de mutilation d'un monument national de haute importance, on demande aux membres du parlement qui font partie de la société d'en amener le sujet devant la chambre afin d'arrêter le mal, s'il est possible, et on adresse des lettres de protestations aux journaux.

Société d'archéologie de Bruxelles. — La séance de la société bruxelloise tenue le 2 juillet, a été particulièrement intéressante.

M. A. Wauters a exposé ce qu'on sait sur la série de tapisseries d'Antoine Leyniers, hautelisseur bruxellois, exposée récemment au musée de Bruxelles. On se rappelle que ces tapisseries représentent l'*Histoire de Rémus et de Romulus*. En terminant, M. Wauters a annoncé, au milieu des applaudissements de l'assemblée, que le gouvernement venait d'acquérir cette magnifique œuvre pour le nouveau musée des arts décoratifs.

Signalons un travail de M. E. de Munck sur des travaux de défense en terre existant dans le Hainaut.

Dans son assemblée du 6 août, la société a entendu un de ses membres effectifs, M. Bigarne, de Beaune (France), lui parler des tapisseries conservées à l'église collégiale de cette ville. Pour l'orateur, ce sont des œuvres flamandes ainsi que l'*hôtel-Dieu* de la même cité, à la construction duquel un architecte bruxellois, *de Wiscere*, aurait pris part. Il s'agit d'un des monuments les plus intéressants de la Bourgogne au XVe siècle.

MM. Destrée et Paul Saintenoy ont entretenu l'assemblée d'un plat liturgique en cuivre doré du XIIe siècle déterré à Givry (Hainaut), et de la récente excursion de la société à l'hôtel-de-ville et à l'hôtel de Ravenstein à Bruxelles.

Enfin la séance du 10 septembre a été occupée par une très importante communication de M. J. Hubert, architecte honoraire de la ville de Mons, qui a rétabli sur des bases certaines, l'histoire de la belle collégiale de Sainte-Waudru. On croyait posséder aux archives de cette ville, les deux plans commandés par le chapitre de Sainte-Waudru à Michel de Rains, célèbre maître des œuvres du XVe siècle. D'après M. Hubert, il n'en est rien et l'un de ces plans représente tout simplement le tracé original de la belle cathédrale d'Amiens ; le chef-d'œuvre de l'art français du XIIIe siècle. M. Paul Saintenoy, secrétaire-général de la société, a ensuite déposé un important mémoire sur les formes primitives des fonts baptismaux et M. Lowet a communiqué un intéressant rapport sur la visite faite par la société dans la ville de Malines. La séance s'est terminée par une lecture de M. Ch. de Raadt sur des armoiries brabançonnes inédites, découvertes par lui dans les archives générales du Royaume.

Dans les annales de cette Société, nous trouvons signalés deux objets qui intéresseront nos lecteurs. C'est d'abord un médaillon en or émaillé, chef-d'œuvre de ciselure qui semble être du XVIe siècle. Il a, d'après la tradition, renfermé l'hostie consacrée par le pape Sixte-Quint, avec laquelle la reine Marie Stuart communia le jour de sa mort.

Vignette tirée d'un manuscrit de la fin du règne d'Edouard Ier.
Collection de Francis Douce. Esq.

Le second est un autre médaillon de la même époque, de grand module, en cuivre fondu, offrant une de ces représentations de la chasse mystique de la Licorne, dont notre *Revue* s'est déjà occupée avec quelques développements (1).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 16.

Bibliographie.

SAINT-BENEZET, patron des ingénieurs, par de Saint-Venant. Bourges, chez Doumard-Berneau, libraire, 1889, in-8°.

Il y a trois ans l'académie des sciences perdait un de ses membres les plus éminents et l'Église, un de ses fils les plus dévoués, M. le comte de Saint-Venant, qui terminait dans son château de Villeporcher, près Vendôme, sa longue et laborieuse carrière. En dehors de ses immenses publications scientifiques il laisse un ouvrage, qui prouve la variété d'aptitude de ce grand esprit, et qui intéresse les amis de l'art chrétien. C'est une vie de saint Benezet, le jeune constructeur du pont d'Avignon, tout auréolé de légendes, qu'il entreprit d'écrire pour l'offrir comme patron aux ingénieurs et qu'une pensée de piété filiale vient heureusement delivrer au public.

M. de Saint-Venant accumule dans ce livre, comme pour former un piédestal à son héros, une masse considérable de matériaux biographiques. Tout ce qui touche la vie, les légendes, le culte de saint Benezet est fidèlement recueilli, toutes ses traces sur la terre sont signalées ; ces longues recherches sont éclaircies par de nombreuses vignettes ; nous y voyons plusieurs monuments reproduits depuis la maison natale du saint qu'on montre encore dans le Vivarais jusqu'à la poétique chapelle du pont d'Avignon qui servit si longtemps de gardienne à ses reliques. — Nous ne saurions trop applaudir à une monographie de ce genre faite avec tant de conscience, ni souhaiter avec trop d'ardeur que le vœu de son auteur soit réalisé dans le patronage de Benezet qu'il propose aux ingénieurs. Nul mieux que M. de Saint-Venant, chez lequel la foi éclairait si puissamment la science, ne pouvait parler de ce jeune saint dont le nimbe rayonne encore sur un des plus grands ouvrages du moyen âge.

LE CABINET DES ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, par E. Babelon. Paris, Lévy, 1889, in-f°: 2e fascicule.

Le deuxième fascicule du *Cabinet des Antiques*, publié par monsieur Babelon, ne le cède en rien, ni pour l'intérêt, ni pour l'illustration à celui qui a paru l'an dernier. Comme dans la première série, de magnifiques planches permettent de suivre les descriptions des objets étudiés, et peuvent servir de base à une discussion scientifique, si tant est qu'on n'admette pas les conclusions de M. Babelon ; ce qui arrivera rarement. D'une vie continuelle au milieu des pièces dont il est le conservateur, il a su acquérir pour ce qui les concerne, une sûreté de coup d'œil, que ses recherches mettent encore en valeur. Cette fois, il nous donne la *coupe de Chosroës*, cet étonnant monument de l'art sassanide, qui jusqu'à Félibien passa pour une pièce de l'œuvre de Salomon. M. Babelon profite de cette erreur pour parler de l'*opus Salomonis*, qui tient une si grande place dans l'antiquité et dans le moyen âge. Mais le prince qu'on voit au centre n'est pas le roi d'Israël, c'est Chosroës I, que M. de Longpérier sut identifier sans aucune hésitation possible. Ces verres découpés et gravés, embatés dans un réseau d'or, conduisent forcément à une étude comparative de cet art avec les cloisonnages mérovingiens, dont la châsse du trésor de Saint-Maurice d'Agaune est un des spécimens les plus précieux. Mais je ne puis voir, avec M. Babelon, dans une suite de descriptions de « *soucoupes d'or enrichies de pierreries en dehors et en dedans* », que les voyageurs, entr'autres Tavernier, ont rencontré en Perse, des monuments similaires à la coupe de Chosroës. Pour ma part, j'ai vu là-bas aussi nombre de « *coupes enrichies de pierreries en dehors et en dedans* », mais aucune ne ressemblait, ni de près ni de loin, à cette étonnante composition artistique.

Les camées de la planche XXII ne peuvent plus maintenant, après la comparaison de monsieur Babelon, laisser planer aucun doute sur leur identification. Le camee de Neptune et d'Athénè est un nouvel exemple de ces fabuleuses attributions religieuses que le moyen âge donna à tous les objets précieux antiques qu'il voulait introduire dans les basiliques catholiques. Pendant tout le moyen âge il passe pour représenter Adam et Ève et sa monture changée au XVIe siècle porte une inscription hébraïque qui a trait au fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, absolument comme le *camée de Charles V*, dont le Jupiter, qui était censé représenter saint Jean, portait dans son encadrement le premier verset du livre de l'évangéliste.

Le fameux *cachet de Michel-Ange*, dont la légende semble avoir pris naissance dans le cabinet de Rascas de Bagarris, le *trône de Dagobert* et ses origines romaines, le *camée de Julie*, de l'*escrain de Charlemagne*, auquel M. Babelon me semble assigner pour la monture une date bien reculée, fournissent matière à d'excellentes dissertations.

Le haut du *bâton cantoral* de la Sainte Chapelle, c'est-à-dire le buste en sardonyx d'un empereur romain, surmontait certainement dans l'antiquité le haut d'un *scipio*, ou bâton consu-

laire. Pour le voir, il ne faut que comparer ce précieux monument au diptyque de *Saint Junien* ou à celui dit de *Compiègne* sur lesquels Flavius Félix, consul en 428 et Flavius Théodorus Philoxenus, consul en 525, tiennent chacun un sceptre surmonté des bustes des empereurs régnants. Mais quel prince représente-t-il? Est-ce Valentinien III, comme le dit le chanoine Morand au XVIIIe siècle? L'iconographie ne peut nous renseigner; on peut seulement affirmer que le travail, du IVe siècle, reproduit les traits d'un empereur de cette époque.

Ces planches seules et les études qui les accompagnent, suffiraient à prouver la valeur scientifique de ce fascicule : nous n'avons cependant parlé que de ce qui se rattachait au moyen âge. L'antiquité y est aussi largement représentée. Parmi les bronzes nous signalerons, le *jeune Pan*, *Héraklès combattant*, *Aphrodite Melænis*, un *Satyre*, un *marteau de porte*, *Adonis ;* puis un *buste de marbre*, une *œnochoé corinthienne*, enfin plusieurs pièces du *trésor de Bernay*. Comme on peut le voir la liste est longue, et la série embrassée par M. Babelon fera de son travail une œuvre capitale.

F. De Mély.

OUSAMA IBN MOUNKIDH, un Emir syrien au premier siècle des croisades (1095-1188), par Hartwig Derenbourg. Ire partie. *Vie d'Ousâma* (chapitres I-V.) Paris, Leroux, 1889. In-8°. Publication de l'école des langues orientales vivantes.

Il est impossible de connaître l'histoire des croisades, sans lire les historiens orientaux. Mais la plupart du temps leurs œuvres restent inconnues, et pour cause; aussi ne saurions-nous adresser trop de remerciements aux orientalistes qui, au milieu de tant d'autres travaux, mettent à notre portée des ouvrages qu'il nous serait bien impossible de connaître sans eux. Monsieur H. Derenbourg, le savant professeur d'arabe, qui connaît depuis longtemps Ousâma, l'émir de Shaïzar, né en 1095, acteur et témoin par conséquent des premières grandes luttes en Orient, a trouvé dans son *Autobiographie*, un document dont l'importance pour l'histoire des croisades ne peut échapper à personne. Après avoir publié en 1886 le texte arabe de l'*Autobiographie*, M. H. Derenbourg s'est préoccupé d'en rendre le contenu accessible à ceux qui ne peuvent le lire dans l'original. Nous recevons la première partie de sa *Vie d'Ousâma*, et, d'après ces cinq chapitres, nous pouvons juger quel intérêt présentera l'ensemble du travail. Ce n'est pas qu'Ousâma traite toujours ici de très haut les faits les plus saillants; mais il ne raconte que ce qu'il a vu. S'il signale parfois des événements peu marquants, la conscience de l'écrivain qui se décèle à chaque instant, fait de son *Autobiographie* un document de première importance. D'ailleurs aujourd'hui les détails ne sont-ils pas le véritable mérite d'un ouvrage de ce genre; cela est si vrai, que M. Derenbourg, malgré la sagacité dont il fait constamment preuve dans les notes de son travail, ne peut toujours affirmer les identifications qu'il propose.

Un point des plus curieux de ce volume, c'est la peinture habilement présentée des mœurs féodales du pays. Presque toute la lutte, dans cette première partie, se circonscrit autour de Shaïzar, où règnent les Mounkidhites auxquels appartient Ousâma. Aussi l'état social de Shaïzar y est-il minutieusement décrit, et nous pouvons nous étonner de voir, en pays musulman, la femme traitée avec des égards auxquels nous ne sommes pas habitués.

Si nous connaissons les dissensions qui furent souvent funestes aux Croisés, il n'est pas moins indispensable de savoir celles qui, s'élevant entre les princes musulmans, furent parfois pour les *Francs* une cause de triomphe. La remuante personnalité de quelques émirs, les vengeances de harem, les anecdotes piquantes sur les femmes, que ne désavoueraient pas nos modernes chroniqueurs, alternent avec le récit des batailles auxquelles prend part Ousâma, avec les rapports qu'il entretient avec les Croisés, avec les traités d'alliance qu'il conclut avec eux, avec ses chasses aux brigands alors qu'une trève intervient entre les Croisés et les musulmans: le *modus vivendi* des combattants, qu'il nous décrit, est des plus curieux.

Dans la seconde moitié du volume, nous verrons certainement l'horizon s'étendre, car à la fin de celui-ci, Ousâma, exilé de Shaïzar par son oncle, s'enfuit à Damas, qu'il quitte après un séjour de sept années pour se rendre à Jérusalem.

Je signale seulement les grandes lignes d'un travail fort bien présenté par son éditeur. M. H. Derenbourg avait à choisir entre deux méthodes: ou traduire en français l'*Autobiographie* elle-même: l'ouvrage eût péché par bien des points; ou faire d'après elle une narration vive, marchant bien, chronologiquement présentée, où l'érudition pût venir en aide à un texte parfois sans apprêt, en y joignant les principes de la critique scientifique. Il n'a pas hésité: il a pris le second parti, nous devons l'en féliciter.

Je veux, en terminant, montrer les rencontres imprévues que l'on peut faire dans les livres qui paraissent, au premier abord, les plus étrangers à vos études. « En 532, dit Ousâma, je visitai Jérusalem. L'un de ses habitants m'accompagnait pour me montrer les lieux de prières et de bénédictions. Il me conduisit dans un édifice voisin du Dôme de la Roche. A l'intérieur il y avait des

lampes et des rideaux. Mon guide me dit : Nous sommes dans la *Maison de la Chaîne*. Je le questionnai au sujet de la chaîne, et il me répondit : C'est un édifice où, à l'époque des enfants d'Israël, était suspendue une chaîne. S'élevait-il une contestation entre deux enfants d'Israël, et le serment était-il déféré à l'un d'eux, ils entraient ensemble dans cette maison et se plaçaient au-dessous de la chaîne. Le demandeur faisait alors jurer le défendeur, qui ensuite étendait la main et qui, s'il avait dit vrai, atteignait la chaîne. Si au contraire il avait menti, la chaîne s'élevait hors de la portée de sa main, et il ne pouvait plus l'atteindre. Or, un des fils d'Israël avait mis en dépôt une perle chez quelqu'un, puis la lui réclama. — Je te l'ai rendue, dit l'autre. Tu peux me citer, ajouta-t-il, auprès de la chaîne. Le dépositaire prit un bâton, le fendit, y creusa une cachette pour la perle qu'il y laissa, puis recolla et graissa la fente. Il saisit ce bâton, entra avec son adversaire dans la *Maison de la Chaîne* et lui dit : Débarrasse-moi de mon bâton. Ce que fit l'adversaire. Il lui jura alors de lui avoir remis la perle, étendit la main, et saisit la chaîne, puis rentra en possession de son bâton. Tous deux sortirent. A partir de ce jour, la chaîne remonta vers le faîte de l'édifice. » M. Derenbourg cite à cette légende du bâton de nombreux parallèles, n'est-ce pas elle aussi qui a servi de thème à un fragment de la légende dorée de Jacques de Voragine, à propos de saint Nicolas?

F. DE MÉLY.

EN PALESTINE, par le Bon Jehan de Witte, Paris, H. Chapellier, 1889, in-8°.

L'Orient est immuable, et cependant rien n'est intéressant comme de comparer les impressions de ceux qui, poussés par le même sentiment pieux, accomplissent à des siècles de distance, le même voyage. Je sortais de lire le *Pèlerinage de Daniel* (1106-1107), le *Pèlerinage de Gréthenios* (1400) publiés dans les *Itinéraires Russes en Orient*, de la Société de l'Orient-Latin (Genève, Fick, 1889, gr. in-8°) ; j'ai été frappé de retrouver chez M. J. de Witte, les mêmes sentiments exprimés de la même façon, presque dans les mêmes termes, à propos des mêmes souvenirs, des mêmes monuments. M. J. de Witte part en pèlerinage pour la Terre-Sainte ; il nous parle de sa traversée ; de son séjour au Caire, des pyramides : je laisse de côté toute cette partie, ne retenant de très précieux pour l'archéologie que les chapitres qui traitent de la Palestine, et forcément, je reviens au *Pèlerinage de Daniel*. Il est malheureux que M. de Witte ne l'ait pas connu, mais il n'était pas paru. Combien nous eussions gagné à voir, avec les idées de M. de Witte, étudier sur place l'œuvre du *Pèlerin Russe*, qui suivait absolument le même itinéraire. M. de Witte aurait comparé la cérémonie du feu de l'Esprit-Saint, telle qu'elle se passait il y a 800 ans ; c'étaient les mêmes scènes, les mêmes luttes, les mêmes écrasements ; il aurait pu nous dire que depuis huit siècles, les couvents orthodoxes, schismatiques, luttent contre les catholiques pour la possession personnelle de chacun des lieux saints ; l'ombilic de la terre, la grotte du lait, ne sont pas oubliés : puis ce sont les monuments, avec leurs désastres, leurs changements. Daniel, Gréthénios, M. de Witte sont trois chapitres de la vie de Jérusalem, vécus avec les mêmes idées : chez ces trois écrivains nous retrouvons foule de détails et des plus curieux, que les grands voyageurs négligent. Le pèlerin travaille pour ses coréligionnaires, et décrit tout : dès lors, son livre, quand il est sainement travaillé comme celui de M. de Witte, devient un véritable document : c'est à ce point de vue que tous ceux qui s'occupent de la Terre-Sainte, devront le lire.

F. DE MÉLY.

LUÇON ET SAINT-MICHEL EN L'HERM (Vendée), par le P. Ingold, de l'Oratoire ; Paris, Motteroz, in-f° de 32 pp., avec 14 héliogravures et 15 vignettes dans le texte.

CETTE « notice », à la fois « historique et archéologique », forme les livraisons 96e-103 de la belle publication de M. Robuchon : *Paysages et monuments du Poitou*.

Luçon (1) a des armes parlantes, un ou trois brochets (2), car cette ville est située dans un marais ; autrefois, elle était sur le bord même de la mer.

Le siège épiscopal fut créé au XIVe siècle par Jean XXII, qui démembra à cet effet le diocèse de Poitiers. La cathédrale, à trois nefs (3), date de plusieurs époques : le transept nord remonte au XIIe siècle, la nef est du XIIIe, le chœur à chevet droit du XIVe vers 1317, la sacristie du XVe (4), les chapelles latérales du XVIe et du XVIIIe (5) ; la façade, en style grec, date de l'an 1702, époque de l'achèvement (6).

1. Le nom latin de Luçon est *Lucio*. Les formes anciennes, sans cependant être primitives, sont *Lucionium*, *Lucyonium*, *Luconium*, où l'on pressent la traduction française.

2. Brochet se dit en latin *Lucius* et en italien *Luccio* : aussi les Luccioli ont-ils le brochet sur leur écusson (voir une tombe dans la nef de l'église de Saint-Sixte le Vieux, à Rome).

3. Je regrette que le P. Ingold n'en ait pas donné le plan.

4. C'est, avec la sacristie de la cathédrale d'Albi, un des plus anciens exemples de cette annexe. La partie supérieure n'était pas affectée au logement du « sacristain », mais devait servir de *trésor* ou de [illegible] l'archives.

5. « Les chapelles du côté nord, au moins les trois dernières, n'ont été construites qu'au commencement du XVIIIe siècle, mais avec imitation de l'architecture de celles qui existaient déjà ».

Le baldaquin du maître-autel est aussi du siècle dernier.

6. La flèche, œuvre de « François Leduc de Toscane, architecte du roi », édifiée au siècle dernier, a été complètement reconstruite en 1848, en style du XVe siècle. La hauteur totale, depuis le pavé, est de 85 mètres.

Le cloître fut construit à la fin du XVe ; l'évêché, en partie moderne, a quelques restes du XIVe et du XVIe.

Les évêques eurent le titre de baron depuis 1572, par cession du chapitre (1).

Puisque l'éditeur veut bien mettre à notre disposition plusieurs de ses clichés, nous signalerons un certain nombre de monuments intéressants.

On a de l'évêque Pierre de Sacierges (1491-1514), un médaillon en argent, qui est à la Bibliothèque nationale, au cabinet des médailles. Il serait à souhaiter que nos évêques reprissent cet usage, qui fut remplacé ultérieurement par un jeton, par mesure d'économie. La calotte de feutre, par ses arêtes, fait entrevoir déjà la forme de la barrette.

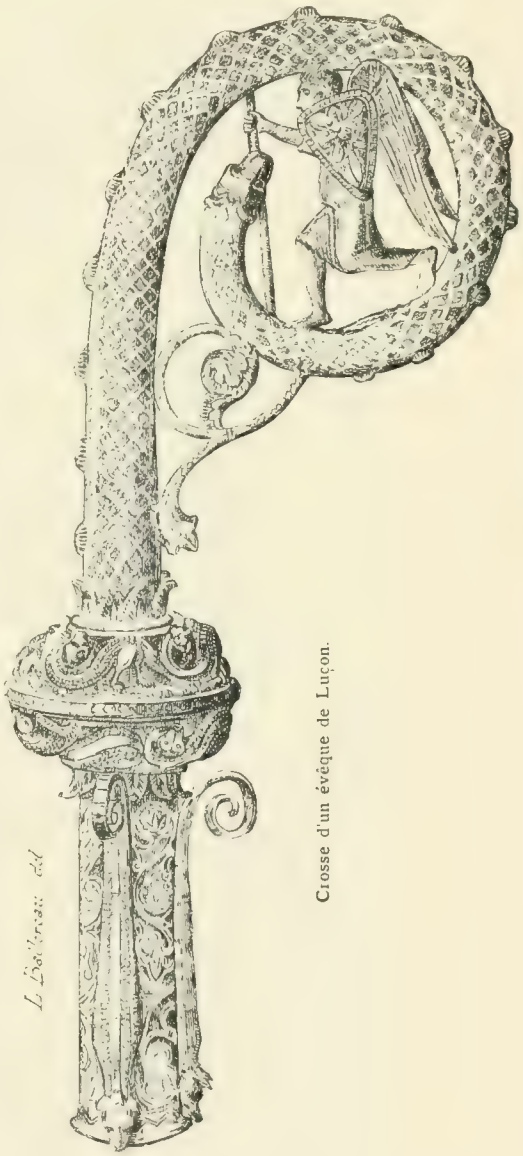
Les armoiries des évêques figurent, pour la plupart, dans la notice : il est regrettable que l'auteur n'y ait pas joint leur description héraldique : c'eût été une addition de quelques lignes fort utiles. Je donnerai comme spécimen celles de Henri de Barillon (1676-1699), qui sont sculptées à la voûte de la cuisine de l'évêché, reconstruite par ses soins deux ans avant sa mort. Faute d'espace, les glands du chapeau retombent au-dessous de l'écu, qui a la forme circulaire et est appuyé sur un cartouche, lequel porte la mitre précieuse et la crosse. Il y a, aux houppes, un rang de trop, comme s'il s'agissait d'un archevêque : les archevêques prirent, en conséquence, un rang de plus, à l'instar des cardinaux.

Lors de la restauration du cloître, on a mis à découvert les tombes des abbés qui précédèrent les évêques. De l'une d'elles fut exhumée une crosse, en cuivre émaillé, d'origine limousine, qui fut fabriquée vers le milieu du XIIIe siècle. Il est fâcheux qu'on l'ait donnée au musée de Cluny : sa vraie place était à Luçon, où elle aurait formé le noyau d'un petit musée diocésain.

Le type est bien connu : douille à rinceaux, sur laquelle descendent des dragons sans ailes ni pattes, la queue recourbée ; nœud, en deux compartiments, où des dragons se mordent et s'enlacent ; volute réticulée, avec crochets espacés sur l'arête, terminée par une tête de serpent que transperce la lance de l'archange saint Michel, debout dans l'œil de la courbe et le bouclier au bras.

Au point de vue de l'architecture romane, la façade du transept septentrional a son importance, car l'édifice est à date certaine, ayant été consacré l'an 1121. Les deux étages sont décorés d'arcades en plein cintre. Au rez-de-chaussée l'arcade centrale servait de porte : son tympan a gardé un bas-relief, où le Christ est assis en majesté entre le lion de saint Marc et le bœuf de saint Luc ; il manque, à la partie supérieure, l'homme de saint Matthieu et l'aigle de saint Jean. Cette scène, à cette place, signifie le Jugement dernier (1).

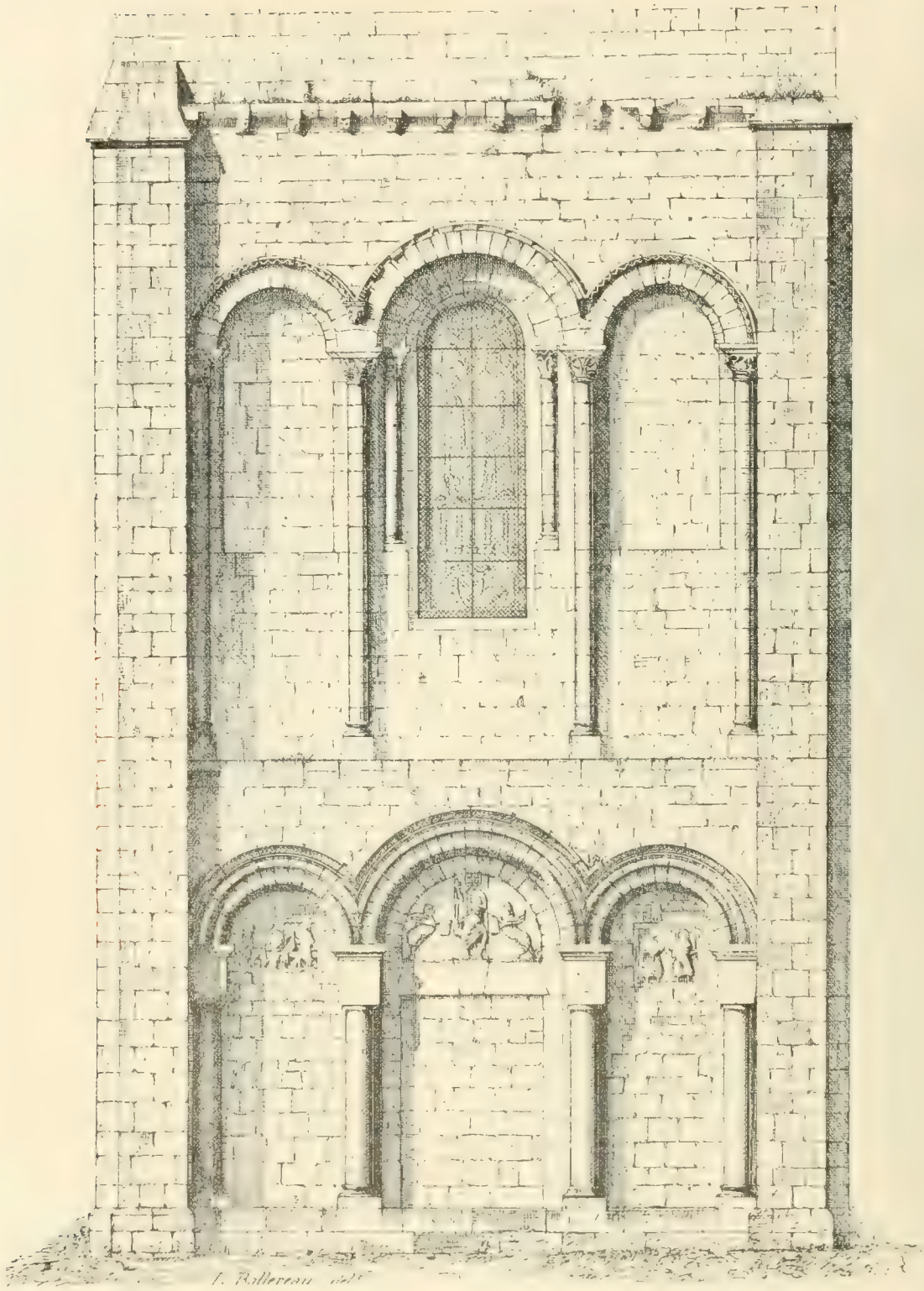
1. Le chapitre d'Anagni est également *baron*.



Crosse d'un évêque de Luçon.

Cette notice, étayée de notes nombreuses, qui accusent les recherches et garantissent l'exactitude de l'écrivain, offre, en plus, l'incomparable avantage d'être illustrée de planches d'un mérite

1. Le Jugement dernier forme le sujet iconographique de la grande rose du transept nord, à la cathédrale d'Angers. La verrière n'est que du XVe siècle, tandis que la rose elle-même date du XIIIe.



Façade nord du transept de la cathédrale de Luçon.

Pl. extraite du Paysages et Monuments du Poitou

FENÊTRES DU CHEVET DE L'ÉGLISE D'AULNAY

réel, les unes dues au talent combiné de MM. Robuchon et Dujardin, les autres au crayon facile et élégant de M. l'architecte Ballereau. L'érudition, unie ainsi à l'art, assurera le succès de cette monographie, qui nous a paru aussi complète qu'intéressante. X. B. DE M.

AULNAY, par G. Musset; Paris, Motteroz, 1888, in-f° de 16 pag., avec six héliograv. et 2 vignettes dans le texte (1).

Les planches représentent la façade de l'ouest, le flanc méridional, la porte latérale au sud, le chevet, l'intérieur et la croix hosannière du cimetière. Une des vignettes reproduit la partie supérieure de l'abside et, d'après un dessin inédit de Beaumesnil, le cavalier de la façade, que la tradition locale appelle *Charlemagne*, quand partout ailleurs il passe pour Constantin.

J'aurais vivement désiré une autre vignette pour le plan de l'église, qui est cruciforme et à trois nefs, avec clocher au centre du transept, suivant l'usage monastique. Les trois nefs, les trois absides, les trois fenêtres de l'abside majeure symbolisent évidemment la Trinité.

L'axe dévie, parce qu'il y a deux époques dans la construction. En effet, l'auteur admet que l'église, commencée à la fin du XIe siècle, ne fut achevée que vers 1135.

Les lecteurs de la *Revue* connaissent Aulnay, par la monographie qu'en a faite M. de Lasteyrie et les planches qu'il a bien voulu lui communiquer (2). Le style roman du XIIe siècle s'y épanouit dans toute sa splendeur. L'iconographie méritait une page spéciale: M. Musset l'a à peine effleurée. Les inscriptions désignant les vertus et les vices auraient été au moins aussi intéressantes que les épitaphes romaines, dont on a un peu trop abusé.

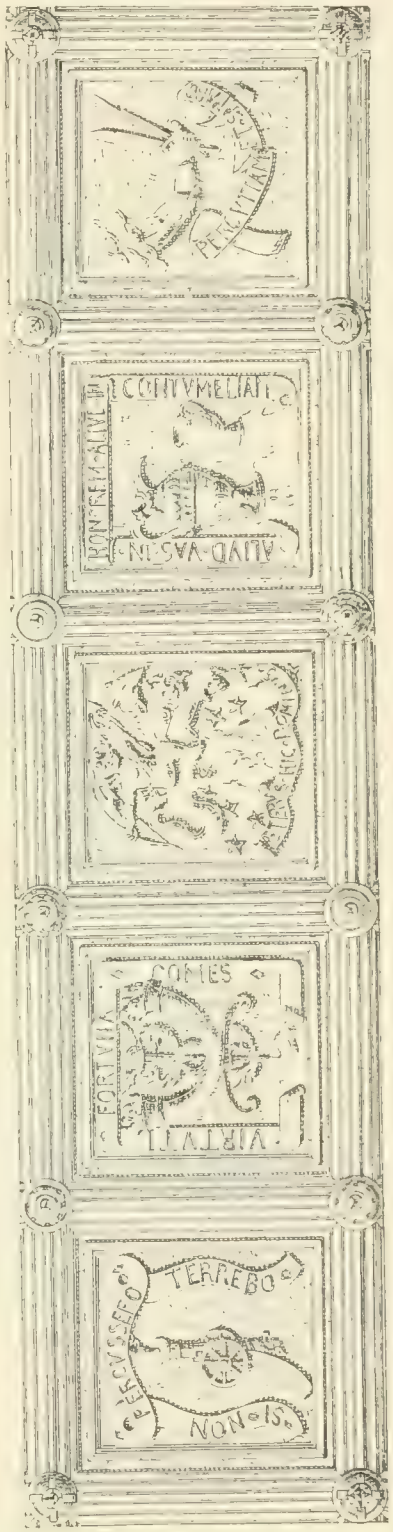
Le zodiaque et les travaux des mois au portail occidental, comme à Saint-Jouin de Marne (Deux-Sèvres) indiquent le Temps et la lutte entre les Vertus et les Vices, le Combat de la vie, ce qui supposait un Jugement dernier, lequel est au tympan, à la cathédrale d'Angers, et au pignon, à l'abbatiale de Saint-Jouin.

Les clochetons, couverts en imbrications aiguës, qui flanquent la façade, rappellent Notre-Dame de Poitiers, qui offre aussi la même analogie dans ses deux rangs d'arcades superposées.

Une inscription désigne les éléphants, sculptés sur un chapiteau : HI SVNT ELEPHANTES. Les éléphants, antérieurement à la croisade, se rencontrent à Montierneuf de Poitiers. Les artistes ont dû les connaître par les envois commerciaux de l'Orient, tissus et coffrets d'ivoire.

1. Cette monographie forme les livraisons 104, 105 et 106 de la belle publication de M. Robuchon, *Paysages et monuments du Poitou*.

2. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 239.



Fragment de sculpture à Dampierre sur Boutonne.

A droite de la façade (la gauche du spectateur), par conséquent au côté le plus honorable, on voit la crucifixion de saint Pierre, car l'apôtre est titulaire de l'église. Vis-à-vis, à gauche, le Christ, en majesté, trône entre la Vierge et saint Jean, ce qui dénote un jugement dernier sommaire.

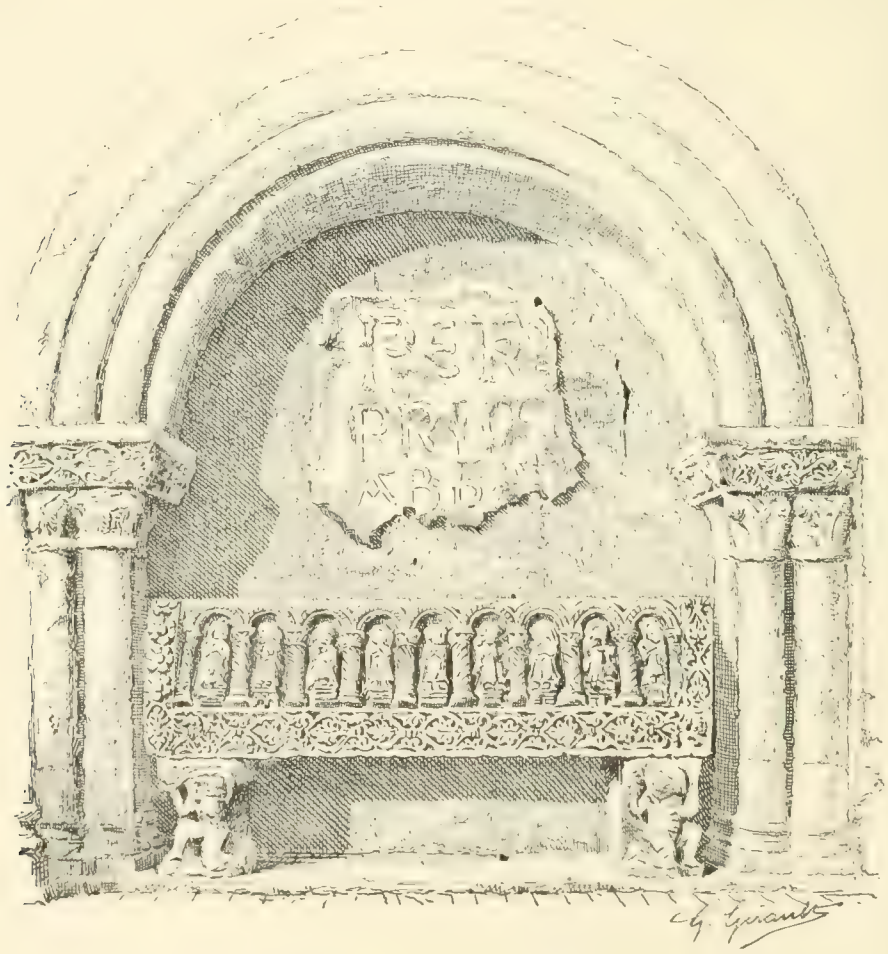
Les photographies accusent, en certaines parties, une restauration récente. Le texte n'en dit rien. On aimerait pourtant savoir quand et par qui elle a été faite. J'y note deux détails intéressants : d'abord la chaire, qui est sans abat-voix ou dais, conformément à la règle ; puis les chandeliers placés au-dessus des croix de consécration. A ce propos, qu'il me soit permis de redresser une erreur trop commune en France. La rubrique du Pontifical place effectivement le chandelier au-dessus de la croix (1), mais pour le temps de la cérémonie seulement, afin que le dessous reste libre pour l'onction que doit faire l'évêque. Mais, ainsi que me le faisait observer Mgr Cataldi, préfet des cérémonies apostoliques, la dédicace passée, pour les anniversaires subséquents, leur vraie place est sous les croix.

X. B. DE M.

1. « Et ad caput cujuslibet crucis figatur unus clavus, cui affigatur una candela unius unciæ. »

PAYSAGES ET MONUMENTS DU POITOU.

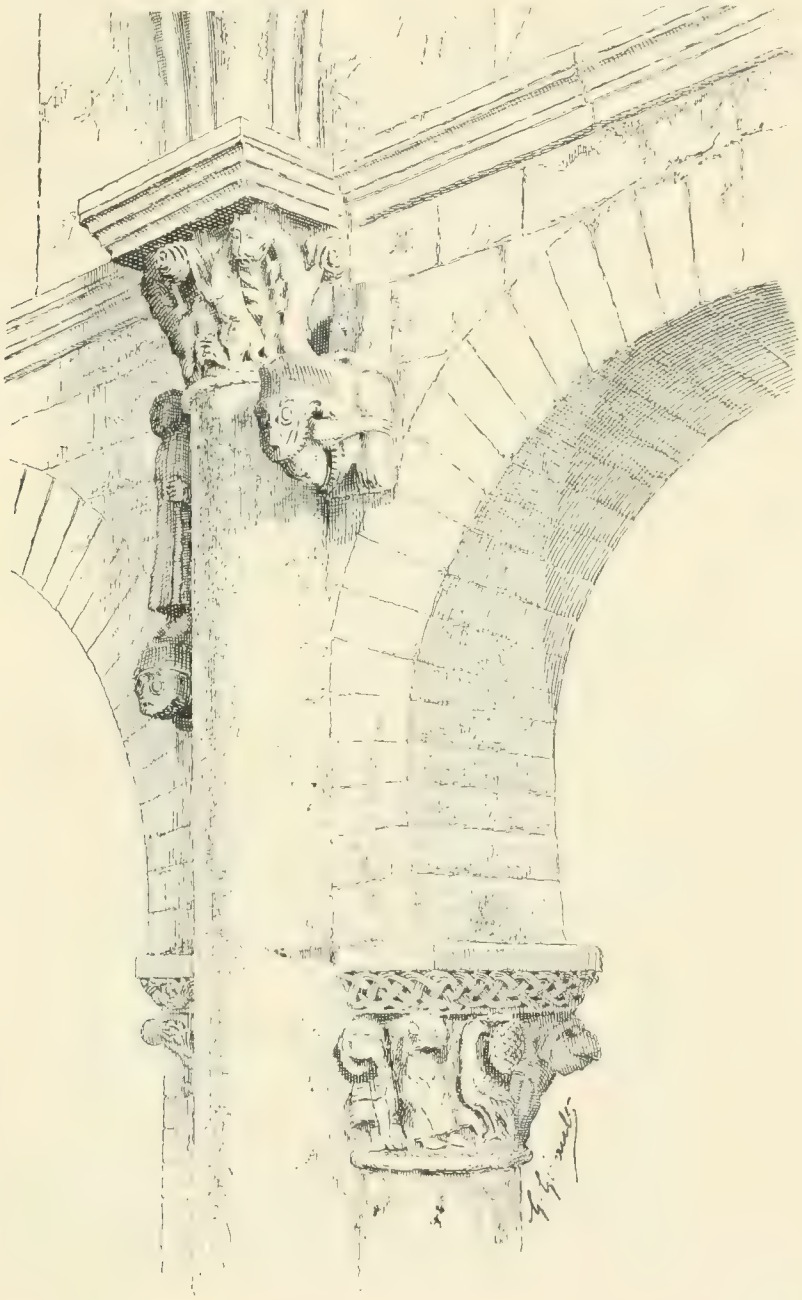
UNE livraison de cette publication de luxe, que les magnifiques photographies de M. Robuchon, mises en planches par M. Dujardin classent au premier rang des publications illustrées de l'époque, est consacrée à Airvault, et c'est notre collaborateur M. J. Berthelé qui y tient la plume.



Nous avons naguère fait connaitre les particularités archéologiques du plus haut intérêt qui se rencontrent dans l'église d'Airvault et que M. Berthelé a déjà signalées ailleurs (1). Après avoir

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1887, p. 377.

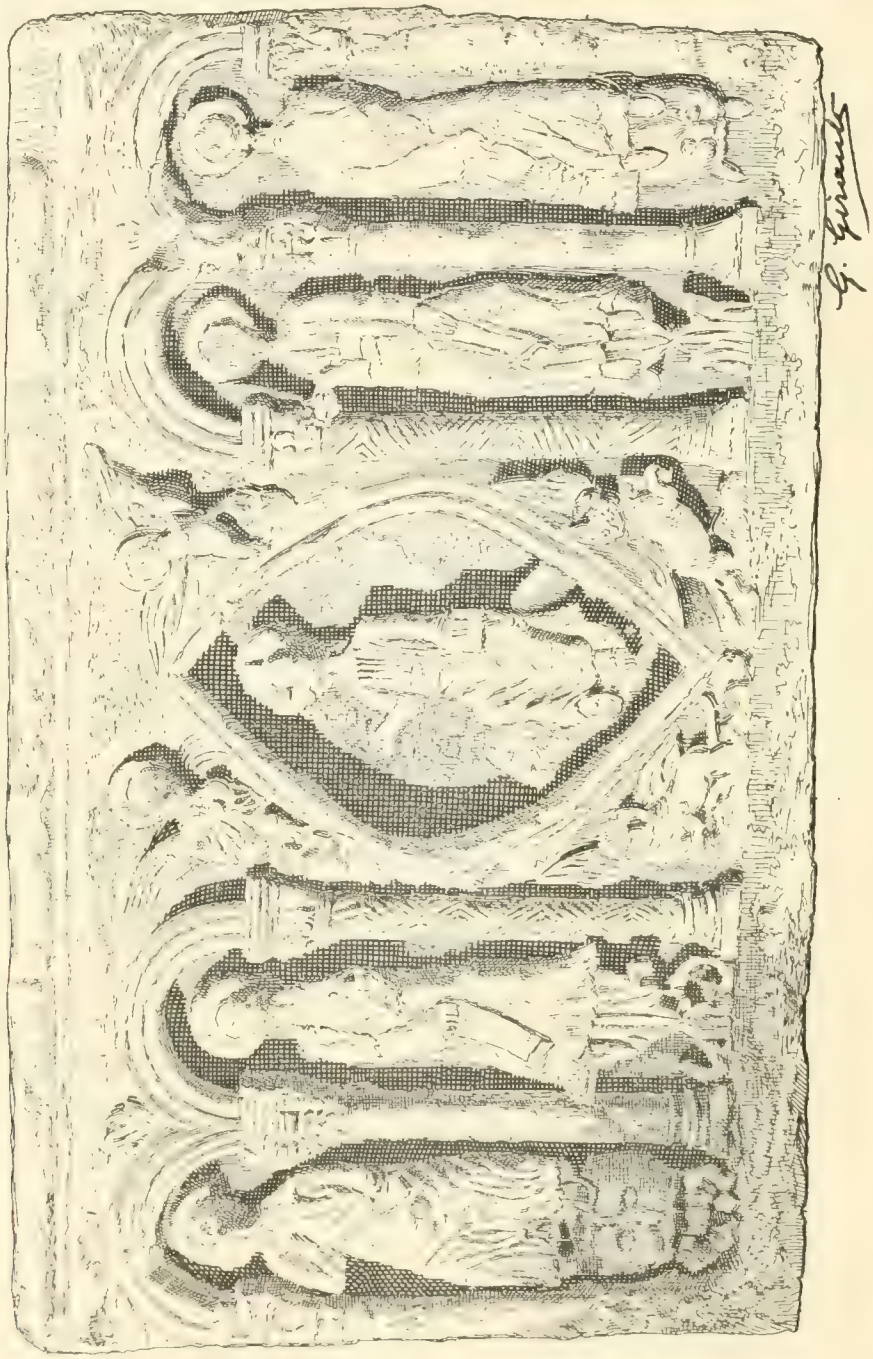
fait la statistique et résumé l'histoire de la localité, il refait ici une monographie sommaire de cette église, qui est, avec sa voisine de Saint-Jouin-les-Marne, la plus curieuse du département des Deux-Sèvres et une des plus belles du Poitou, et qui offre des parties de toutes les époques, depuis le Xe siècle jusqu'à la fin du moyen âge. Un narthex, trois nefs romanes, dont la principale voûtée seulement au XIIIe siècle, un transept refait également au XIIIe siècle, le chœur entouré d'un déambula-



toire et augmenté de trois chapelles absidales ; tel est le programme de ce remarquable vaisseau, que couronne un beau clocher central du XIIIe siècle, surmonté d'une flèche octogonale en pierre.

La façade possède une de ces statues équestres qui ont tant fait discuter les archéologues depuis un demi-siècle, et dans lesquelles M. Berthelé estime qu'il faut voir des figures de Constantin.

Des sculptures du Xe siècle ont été mises au jour à l'intérieur ainsi que des vestiges de peintures murales. M. Berthelé a, le premier, signalé l'origine des voûtes Plantagenet aux nervures multiples et croisées des nefs et du chœur, dont il n'y a que deux exemples dans le département. Signalons encore un curieux tombeau roman sculpté, orné d'une série de figurines abritées sous des arcatu-



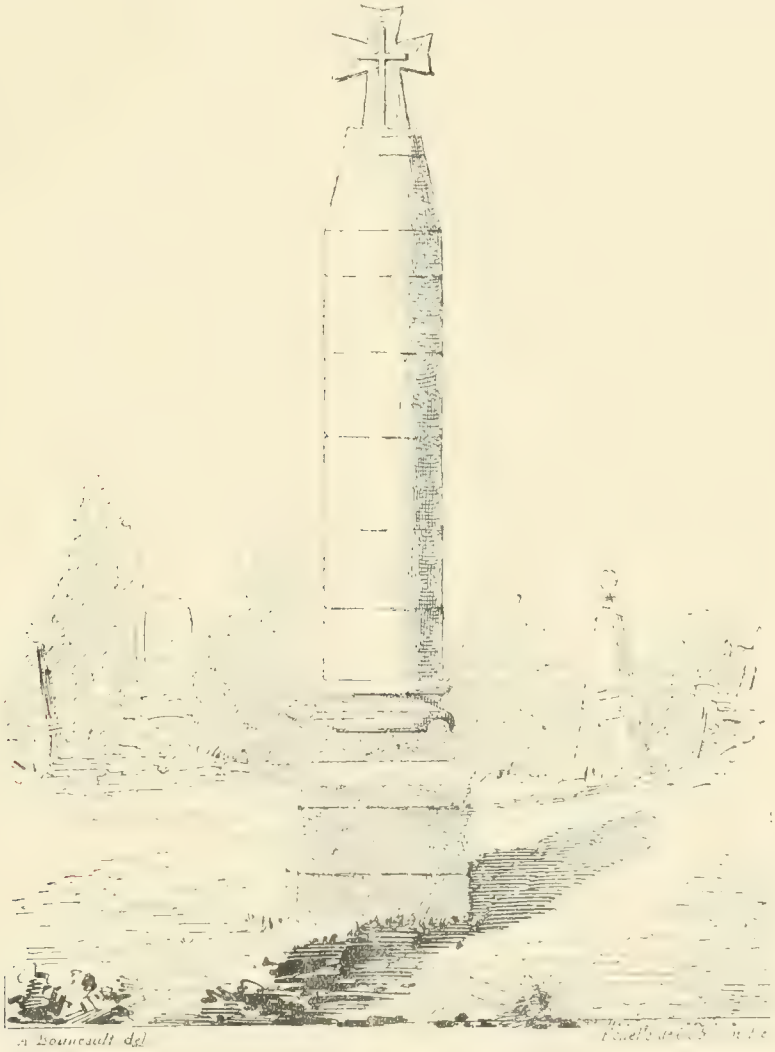
res ; il est consacré à la mémoire de Pierre de Saine-Fontaine, qui a reconstruit l'église à la fin du XIe siècle. Il y a quelques mois, M. l'abbé Beaudet, curé-doyen d'Airvault, a découvert dans le chevet de son église un devant d'autel du commencement du XIIe siècle représentant le

Christ entouré des symboles des quatre Évangélistes et accompagné des quatre grands prophètes, curieuse page de sculpture, que nous reproduisons d'après le crayon de M. G. Girault. — L'église dépendait d'une abbaye dont il reste des vestiges.

Le château est l'objet d'une belle planche et d'une très courte notice.

Le pont de Vernay remonte au XIIe siècle, sinon au XIe ; c'est un des plus anciens et des plus intéressants de tous ceux du moyen âge qui ont existé en France.

Dans la même livraison, quelques lignes sont consacrées au petit village de Louin. On y remarque les restes d'une église en petit appareil,



remontant probablement à l'époque carlovingienne et une intéressante croix de cimetière romane. L. C.

LA CROSSE DITE DE RAGENFROID, par de Mély ; Paris, 1888, in-4° de 17 pp., avec une héliogravure.

CETTE crosse, qui vient de Chartres, est une œuvre en émail champlevé du XIIe siècle, probablement rhénane (1).

1. L'origine rhénane me paraît amplement démontrée par l'abondance des inscriptions et la représentation des vertus.

Son iconographie comporte deux motifs distincts : sur le nœud l'histoire de David, le triomphe des Vertus sur les Vices le long de la volute.

La vie de David, expliquée par quatre vers léonins, se résume en ces trois scènes : le combat de l'ours, l'onction qui en est la conséquence, la lutte contre Goliath et la décapitation du géant :

Ursæ, cadis, vermi datus a puero sic inermi.
Seriòr, jaber, lima : David hæc fuit unctio prima.
Hic funda fusus, propriis male viribus usus,
Golias cecidit. David hic caput ense recidit.

Quel rapport existe donc entre David et

l'évêque? David fait preuve de courage, en tuant, quoique jeune et sans armes, l'ours qui lui a enlevé une brebis, car il était berger. L'évêque aussi est pasteur ; il doit, au besoin, arracher les fidèles qui lui sont confiés au démon, contre lequel il combat, non avec la force matérielle, mais avec la vertu que lui donne l'assistance divine.

David mérita, pour ce fait, de recevoir l'onction des mains de Samuel, à Bethléem. L'évêque est également sacré ; il doit sa dignité à sa vertu antécédente.

David renverse Goliath avec les cinq pierres de sa fronde, puis lui tranche la tête avec sa propre épée. L'évêque, après sa consécration, se vouera spécialement à de plus rudes combats. Goliath symbolise l'orgueil, qui est la racine de tous les vices.

Ces vices, il les poursuivra avec acharnement, de manière à les vaincre et il leur opposera la pratique constante des vertus contraires. S'il y a sept péchés capitaux, il existe aussi sept vertus principales, toutes de l'ordre moral et social. Des inscriptions les désignent. Ce sont la Charité et l'Envie, *Caritas, Invidia ;* la Foi et l'Idolâtrie ; *Fides, Idolatria ;* la Pudicité et le Libertinage, *Pudicitia, Libido;* la Générosité et l'Avarice, *Largitas, Avaritia ;* la Concorde et la Discorde, *Concordia, Discordia ;* la Sobriété et la Luxure, mise ici pour la Gourmandise, *Sobrietas, Luxuria.* Le nombre sept s'obtient, pour les vertus, en opposant l'Humilité à l'Orgueil.

Le Pontifical, dans la cérémonie du sacre d'un évêque, fait allusion à l'onction de David et à la pratique des vertus. Le consécrateur, en versant le saint chrême sur ses mains, dit :

« Ungantur manus istæ de oleo sanctificato et chrismate sanctificationis, sicut unxit Samuel David regem et prophetam, ita ungantur et consecrentur ».

Au début de la cérémonie a lieu cet interrogatoire, auquel l'élu répond :

« Vis mores tuos ab omni malo temperare et quantum poteris, Deo adjuvante, ad omne bonum commutare? — Volo.

« Vis castitatem et sobrietatem cum Dei auxilio custodire et docere?— Volo.

« Vis semper in divinis esse negotiis mancipatus et a terrenis negotiis vel lucris turpibus alienus, quantum te humana fragilitas consenserit posse? — Volo.

« Vis humilitatem et patientiam in te ipso custodire et alios similiter docere? — Volo.

« Vis pauperibus et peregrinis omnibusque indigentibus esse propter nomen Domini affabilis et misericors? — Volo.

« Hæc omnia et cætera bona tribuat tibi Dominus et custodiat te atque corroboret in omni bonitate. »

Ainsi l'évêque s'engage solennellement pour être bon, non seulement à pratiquer la vertu, mais aussi à l'enseigner. Il en aura donc constamment l'image sous les yeux et cette même image il la montrera à son peuple pour qu'il y conforme ses actes.

Les banderoles sont comme assujetties au point de jonction par un compas, à branches ouvertes. Or le compas, en iconographie, est le symbole de la Prudence et de la Tempérance, deux vertus qui doivent prédominer en l'évêque. Saint Thomas d'Aquin disait à ce propos : *Si prudens est, regat nos.* La prudence doit donc régler toutes ses actions et lui donner la circonspection nécessaire dans le combat, où la défaite arrive souvent par imprudence.

Le compas lui apprend également à être mesuré et tempérant, c'est-à-dire qu'il saura s'arrêter à temps et ne pas abuser ni de sa force ni de son triomphe. Lorsque le consécrateur remet à l'élu le bâton pastoral, insigne officiel de sa charge, il lui fait cette triple recommandation : Soyez dans vos mœurs ce que ce bâton représente, corrigez les vices, favorisez les vertus ; puis il ajoute : Que votre jugement soit rendu sans colère et que vos censures soient portées avec calme. « Deus, benedic baculum istum et quod in eo exterius designatur, interius in moribus hujus famuli tuæ propitiationis clementia operetur.—Accipe baculum pastoralis officii, ut sis in corrigendis vitiis pie sæviens, judicium sine ira tenens, in fovendis virtutibus auditorum animos demulcens, in tranquillitate severitatis censuram non deserens. »

Ailleurs, il lui est dit : « Cum iratus fueris, misericordiam habe ». La miséricorde, c'est-à-dire la compassion pour le coupable et l'indulgence pour sa faiblesse, s'exerce par la volute dont la mission propre est d'attirer : « Attrahe per primum ».

L'art qui s'inspire de pensées aussi élevées est vraiment chrétien et digne de l'Église.

X. B. DE M.

ÉTUDE SUR LE KEF, par Espérandieu ; Paris, Barbier, 1889, in-8° de 147 pag. avec 2 lithograph.

M. le lieutenant Espérandieu, qui s'est fait une spécialité de l'épigraphie, principalement romaine, a publié dans ce volume 529 inscriptions, recueillies en Tunisie, dans l'ancienne cité du Kef, dont le nom latin fut indifféremment *Cirtha nova* et *Sicca Veneria*, à cause du culte de Vénus. Elle fut le siège d'un évêché ; malgré cela, le nombre des épitaphes chrétiennes y est très restreint, car il se réduit à onze. Ce qui les fait reconnaître est la double formule *fidelis* (1) et *in pace.*

1. Dans la *Peregrinatio Silviæ*, récit d'une pèlerine gauloise aux lieux saints, à la fin du IVe siècle, publié par Gamurrini, on voit que, le premier dimanche de carême, l'évêque de Jérusalem convoquait tous ceux qui, à Pâques, devaient recevoir le baptême, inscrivait leurs noms et se renseignait à leur égard. « La liste une fois close, les catéchumènes perdent leur premier nom pour devenir dès maintenant des *fideles* » (*Mélanges des fidel.*, 1889, p. 104.)

L'une d'elles est très caractéristique (n° 79).

✠ MVLTOS ANOS *(annos)*
✠ BI ✠ BAT (1).

Les trois croix, comme sur les tombes mérovingiennes, sont une allusion à la croyance à la sainte Trinité. Le souhait de longue vie correspond à l'éternité.

Le n° 21 se réfère à sainte Hélène ; le début est identique à une inscription votive qui est restée dans son palais à Rome, à Sainte-Croix de Jérusalem (2) :

DOMINAE
NOSTRAE
(ꝟ)AVIAE
HELENAE
AVG.

Mais la plus importante de toutes est celle qui fait allusion à l'apparition de la croix à Constantin, si discrètement mentionnée sur son arc de triomphe, à Rome, comme l'a remarqué M. de Rossi dans son *Bulletin d'archéologie chrétienne :*

IN HOC SIG	NVM SEM
PER VI	NCES
A	ω

Je ferai un moment d'arrêt sur les inscriptions païennes, à titre de comparaison, pour montrer dans quel rapport elles sont avec celles du christianisme qui les a longtemps imitées.

La formule est brève. Après le D. M. S. *(Dis manibus sacrum)* vient le nom du défunt, sa parenté *(filius)*, sa qualité, le nombre d'années qu'il a vécu et la finale H. S. E. *(hic situs est)*. Une seule fois, on y ajoute B. Q. *(bene quiescat)*.

La qualité consiste dans l'épithète *pius* ou *pia*, qui revient fréquemment. Exceptionnellement, nous rencontrons *sanctissimus* (3), à propos d'un *adolescens* (n° 114). L'affiliation (1) à la tribu *Quirina* n'est pas rare (n°s 185, 186, 248).

L'intervention de Jupiter *sauve* un de ses dévots (n° 58) :

IOVI
OPTIMO. MA
XIMO CAPIT *(olino)*
M. SEIVS SALV
VS FECIT

Une seule inscription est en vers (n° 201).

Je ne puis me dispenser de rappeler celle de Marc Antoine, qui mourut à Rome et reçut la sépulture dans un mausolée du Vatican (n° 124) :

D M S
M. ANTONI
VS DFTVRBO *(Decimi filius)*
ROMA DEFV
NCTVS IN MAV
SOLEO (2) SVO SEPV
LTVS AT VATICA
NVM VIXIT
ANNIS LXV

At pour *ad* a son équivalent dans *aput* pour *apud* (3) (n° 61).

Au point de vue des noms, citons *Cecilius*, *Cecilia*, *Ceciliana* (les épitaphes étant classées par ordre alphabétique, il est facile de s'y reconnaître), *Helpis* (n° 179) et *Lupula* (n° 275), qui en Poitou est devenu *Loubette*.

Enfin *vixit* est orthographié de trois manières différentes : *vixit*, qui est la forme normale, puis *vicsit* (n°s 141, 411, 452) et *vicxit* (n°s 110, 275, 452, 479). Cette double manière d'écrire atteste incontestablement que la consonne *X* avait, dans la prononciation ordinaire, un son dur.

X. B. DE M.

1. Une inscription du cimetière de Saint-Calixte écrit *bibos* pour *vivos* et *comparaberunt* pour *comparaverunt :*

QVINTILIANVS ET AGAPES BIBOS
LOCVM COMPARABERVNT

2. *Revue de l'Art chrét.*, t. XX, p. 241.

3. A Subiaco (État pontifical) :

D. M.
MAXIMILLAE
COIVGI. SANCTIS
SIMAE BENE
MERENTI. FECIT
M. VLPIVS

D. M.
IVLIAE SERGI P.
PAVLINAE
M. VAL. IVSTVS
CONIVGI
SANCTISSIMAE

(*Mém. de la soc. arch. du Midi*, t. VI, p. 76.)

« Soli sanctissimo sacrum Ti. Claudius Felix et Claudius Helpis fil. eorum votum solverunt. »

(*Chevræana*, Paris, 1697, p. 290.)

Voir sur le *Sanctissimus* dans les épitaphes païennes le *Bullet. d'arch. chrét.*, 1872, p. 111 et 1881, p. 72 ; sur le *Sanctus*, le *Bulletin monumental*, 1875, p. 590.

DAMPIERRE-SUR-BOUTONNE, VILLIERS-SUR-CHIZÉ ET BEAUVOIR-SUR-NIORT (Deux-Sèvres), par G. Musset et J. Berthelé ; Paris, Motteroz, 1888, in-8° de 12 pag., avec six héliogravures, et deux vignettes dans le texte.

La galerie de Dampierre, ajoutée en pleine Renaissance à un château du XVe siècle, se date par le chiffre et les croissants entrelacés de Henri II. Son plafond, à caissons sculptés, est rehaussé d'une série de *devises* fort curieuses,

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 485.

2. Le *mausolée* était circulaire, en forme de tour. Rome possède encore celui de sainte Hélène, sur la voie Labicane, dont le *Liber pontificalis* parle en ces termes : « Augustus Constantinus fecit basilicam beatissimis martyribus Marcellino presbytero et Petro exorcistæ inter duas lauros et mausoleum, ubi beatissima mater ipsius sepulta est, Helena Augusta, in sarcophago porphyretico, via Lavicana, miliario ab urbe Roma tertio ; in quo loco et pro amore matris suæ et veneratione sanctorum posuit dona voti sui » *(In vit. S. Sylvestri)*.

3. Le moyen âge a aussi écrit *set* pour *sed*, par exemple dans la mosaïque de saint Clément, à Rome (fin du XIIIe siècle) et un ancien cartulaire (*Bull. de la Soc. des lettres de la Corrèze*, 1888, p. 651).

parfois ingénieuses, empruntées à la religion, l'amour, l'état social, l'infortune, la tristesse, etc. Il y en a ainsi quatre-vingt-treize. M. Robuchon, qui a inséré les notices de MM. Musset et Berthelé dans ses *Paysages et monuments du Poitou* (107e, 108e, 109e livraisons), veut bien nous en donner un spécimen dans le cliché ci-joint, qui forme tête de page au texte.

Je lis de gauche à droite :

1. Un canon qui part peut manquer son but et ne pas *frapper*, du moins il *effraie :*

.SI. NON. PERCVSSERO. TERREBO.

2° La *fortune*, représentée par deux cornes d'abondance, accompagne la *Vertu*, figurée par le caducée classique :

VIRTVTI. FORTVNA. COMES.

3. Cupidon, régnant au ciel étoilé, brandit son arc ; il est monté sur Cerbère vaincu, car il se proclame le *maître éternel :*

ÆTERNVS. HIC. DOMINVS.

4. Deux *vases*, l'un *ciselé* et de haute taille, pour la parade ; l'autre, *petit* et vulgaire, pour l'usage ordinaire :

.ALIVD. VAS. IN. HONOREM. ALIVD. IN. CONTVMELIAM.

5. Un bras sortant d'un nuage, dit *dextrochère* en blason, et tenant l'*épée* du guerrier qui tranche et la *spatule* du médecin qui guérit :

PERCVTIAM. ET. SANABO.

L'âme de la devise est indifféremment écrite en latin, en français et en espagnol.

L'église de Chizé, a « une église de style flamboyant, dont le portail Renaissance, daté de 1536, pourrait bien être de Mathurin Berthomé, architecte de l'hôtel-de-ville de Niort » (p. 10).

Beauvoir possède une halle, à trois nefs, datée de 1607, par une inscription qui nomme son charpentier Jean Raulet. J'en ai signalé une de ce genre à Couhé, mais un peu plus ancienne, dans les *Bulletins de la Société des Antiquaires de l'Ouest.*

L'église du Cormenier, dont on a une vue, se fait remarquer par son architecture romane, richement décorée. L'abside est percée de cinq fenêtres et flanquée de contreforts, formés de colonnes accouplées (XIIe siècle).

De l'église de Villiers, romane également, il ne reste plus que des ruines. Le style est celui du XIIe siècle. Deux photographies représentent le porche occidental et l'abside orientale, percée de trois fenêtres à plein-cintre, suivant la tradition poitevine.

X. B. DE M.

L'ÉGLISE DE SAINTE-FOY DE CONCHES (EURE) ET SES VITRAUX, ÉTUDE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE, par A. Bouillet ; Caen, Delesques, 1889, in-8°, de 162 pages, avec 17 planches à pleine page et 17 vignettes dans le texte.

Cette importante publication est une véritable monographie, tant de l'église, construite en style flamboyant, que de ses vitraux, exécutés à la Renaissance. Ces belles verrières historiées, qui forment un appoint considérable à l'iconographie religieuse, par leurs *images* et à l'art héraldique, par les écussons des donateurs, sont étudiées en détail avec le soin le plus scrupuleux. On y voit la vie de Notre-Seigneur, mais surtout celle de sainte Foy, qu'il faudra rapprocher de la suite des tapisseries de l'église de Conques, que je compte publier quelque jour, avec son trésor si précieux. Parmi les sujets isolés, notons l'allaitement miraculeux de saint Bernard par la Vierge, dont j'ai parlé dans la *Revue*, en 1888, p. 48 ; le triomphe de Marie ; les adieux de JÉSUS-CHRIST à sa Mère, avant de commencer sa carrière de prédicateur de l'Évangile ; les figures eucharistiques, entre autres le *pressoir mystique*, pour lequel je renvoie encore à la *Revue* (t. XXXII, p. 408-416). Le travail de M. Bouillet n'est pas une nouveauté pour nos lecteurs, car ils en ont eu la primeur en 1874, t. XIX, p. 375-392.

Des inscriptions, parfois en vers, expliquent les sujets, un d'eux est daté de 1552.

On a cité bien des fois la signature de l'allemand Henri Aldegrevers, sur laquelle s'est étendu M. Palustre dans sa *Renaissance* (*Normandie*, p. 255). L'œuvre, en général, est française, mais il est possible qu'une influence étrangère se fasse sentir dans les vitraux du chœur.

X. B. DE M.

LA RENAISSANCE EN FRANCE, par Léon Palustre ; illustrations sous la direction de E. Sadoux ; Paris, Quantin, in-f°, 1889 ; 15e livr., pag. 229-316, avec cinq eaux-fortes et trente vignettes dans le texte.

Cette livraison achève le tome troisième et comprend la deuxième partie du Poitou, l'Angoumois, l'Aunis et la Saintonge.

M. Palustre s'attache à détruire les légendes, à signaler les dates de construction, à indiquer l'origine du style et à préciser la part qui revient aux artistes connus. L'influence des architectes des bords de la Loire se fait sentir un peu partout. Il distingue avec raison dans la Renaissance deux époques bien différentes : la première vise surtout au décor et son ornementation est aussi délicate que variée ; la seconde reproduit, un peu sèchement, le style classique et recherche l'effet de la ligne.

L'ornementation a trois motifs courants : les *coquilles* aux tympans, les *chiffres* des seigneurs, et les *inscriptions* ou sentences. Un certain nombre de chiffres, formés de deux lettres superposées, sont en grec. M. Palustre rétablit avec beaucoup de sens les deux initiales transformées d'une manière grotesque en un rébus et un chrisme par le P. Cahier. Le X est le prénom de Claude Gouffier et le Φ celui de sa femme Françoise de Brosse. J'insiste sur ce point, parce que souvent on a voulu trouver dans ces initiales des noms propres, qui n'y ont jamais été, vu qu'on ne songe alors qu'aux noms de baptême. Ainsi, à la Rochefoucault, les F et A alternés, qui sont répétés à satiété à la corniche, donnent les initiales de François de la Rochefoucault et d'Anne de Polignac.

Les pilastres sont habituellement couverts de disques et de losanges. Le disque se nommait alors *miroir* (1), car le miroir à main dont les femmes se servaient en ce temps pour leur toilette affectait la forme circulaire. Il se prolongeait en un manche pour le tenir ou un pied pour le poser sur une table.

Les monuments étudiés sont de six sortes : *églises*, *châteaux*, *puits*, *fontaines*, *colombiers*, *maisons*. En voici maintenant le détail :

POITOU.

1. *Tombeaux des de la Trémoille, à Thouars* (Deux-Sèvres) : il n'en existe plus que le dessin, à la bibliothèque de Poitiers. Le soubassement et la table, sur laquelle dormait le *gisant*, comme sur un lit de parade, étaient en marbre noir, de façon à faire valoir tout le reste, sculpté en marbre blanc. On y voyait, aux pilastres, les instruments de la Passion, que le XVIe siècle mit en vogue : la dévotion a ainsi ses modes qui varient à chaque siècle.

2. *Tombeaux des Gouffier, à Oiron* (Deux-Sèvres). Quoique mutilés par les protestants, ils sont encore l'objet d'une légitime admiration, car ils se recommandent du nom de Jean II Juste, qui les exécuta à Tours en beau marbre de Carrare. On y lit la date de 1539 : il est bien rare que la Renaissance ait négligé d'apposer l'année dans un cartouche. C'est le seul millésime que je citerai ici, car les autres ne sont qu'approximatifs. Les petits personnages groupés autour du défunt sont, non pas des pleureurs, comme on l'a si souvent écrit, mais les propres membres de la famille, recouverts du grand manteau de deuil. Un des gisants est un cadavre, comme on en voit à Saint-Denis ; idée bizarre, qui ne procède que d'un réalisme grossier ou d'un besoin de se livrer à des études anatomiques, lesquelles ne devraient pas sortir de l'atelier. La beauté de la forme ne suffit pas à justifier tout ce que cette exhibition de chair flétrie a de choquant dans une église.

3. *Château de Javarzay*. Son architecte fut le tourangeau Alexandre Robin, il n'en reste plus que des débris.

4. *Château de Bonnivet* (Vienne). Entièrement rasé, il ne survit que dans un dessin publié dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest* et quelques bonnes sculptures, dispersées à Poitiers dans trois collections et jusque dans les rues.

5. *Château d'Oiron* (Deux-Sèvres). Les dates inscrites sur les murs sont 1516, 1544, 1548, 1550. La galerie a conservé sa décoration peinte sur mur, dont les quatorze sujets sont empruntés à l'*Énéide*. Une pièce d'archive les date de 1549 et nomme leur auteur, Noël Jallier. D'autres peintures très effacées représentaient les chevaux des écuries du roi Henri II : une série d'inscriptions désigne le haras d'où ils provenaient et les marques qui les distinguaient. J'en ai publié une partie autrefois dans les *Mémoires de la Société archéologique du Midi*.

La chapelle haute, où fut inhumé un jeune duc de Bourgogne, est encore tout entière pavée de carreaux de faïence, tantôt armoriés, tantôt à la devise des Gouffier *Hic terminus hæret*, une lettre occupant seule un carreau : j'ai donné au musée de Cluny des échantillons de ce riche pavement, qui pourrait bien sortir de l'atelier de Saint-Porchaire, remis en honneur par M. Bonaffé.

6. *Château de la Roche du Maine* (Vienne). Le seigneur, Charles Tiercelin, est à cheval au-dessus de la porte d'entrée. Dans la grande salle, pavée comme autrefois, ses armes sont attachées au cou de cerfs et de biches, sculptés en pierre, de grandeur naturelle.

7. *Château de Chitré* (Vienne). Il a été somptueusement réparé par l'abbé Brisacier, qui lui a enlevé son cachet d'antiquité. La cheminée de la grande salle, sculptée en 1557, attire les regards par un grand cerf, qui a, en face de lui, une biche et tout autour des faons de différents âges, tous avec l'écusson des Tiercelin d'Appelvoisin ou des alliances de la famille.

8. *Château de Coussay* (Vienne), qui a appartenu à la famille de Richelieu. La partie la plus curieuse est la chapelle, située au haut d'une tour. La piscine mériterait d'être dessinée, ainsi que la belle frise du porche.

9. *Château de la Chapelle-Bellouin* (Vienne), ruiné par le cardinal de Richelieu dans sa guerre contre la féodalité. Beaux caissons de pierre, aux plafonds, avec chiffres inexpliqués.

1. « Mirouers et louzanges » (*Acte de 1535, relatif à l'hôtel-de-ville de Niort*).

10. *Château du Boisrogues* (Vienne), avec un tombeau dont l'épitaphe a été publiée par de Longuemar.

11. *Cathédrale de Maillezais* (Vendée), dont il existe de précieux débris au musée de Niort.

12. *Château de Coulonges-les-royaux* (Vendée), 1544, 1548.

13. *Château des Granges-Cattus* (Vendée), 1525.

14. *Château de Bessay* (Vendée), 1577.

15. *Château d'Apremont* (Vendée), dont l'ensemble subsiste dans une estampe de 1542.

16. *Château de Terre-Neuve* (Vendée), bâti en 1595 par Jean Morison, architecte de Fontenay. Il s'est enrichi des dépouilles opîmes du château de Coulonges, mis en coupe réglée.

17. *Château du Puy-du-Fou* (Vendée).

18. *Hôtel-de-ville de Niort* (Deux-Sèvres), construit en 1535, par Mathurin Berthomé, « maître masson », ainsi qu'il résulte des comptes des archives municipales.

19. *Fontaine de Fontenay-le-Comte* (Vendée), érigée en 1542 par Liénard de la Réau.

20. *Maisons à Niort, Fontenay et Poitiers.* Dans cette dernière ville, on lit, à la frise de l'une d'elles, cette devise des saints livres :

IN DNO CONFIDO
HOC EST REFVGION MEVM

On parlait latin, parce qu'on lisait ses heures dans cette langue et que la liturgie était familière aux classes bourgeoises. Plus tard, on emploiera exclusivement le français, car les traductions de la Bible, imaginées par les protestants, circulaient de tous côtés (1).

ANGOUMOIS.

Cette province est pauvre en monuments de la Renaissance, qui n'y a guère pris pied et dont les œuvres se recommandent plutôt par la conception intelligente que par l'exécution, qui ne s'élève guère au-dessus du médiocre.

1. *Château de Cognac.*

2. *Château de la Rochefoucauld.* On dirait, à l'intérieur de la cour, un palais italien, grâce à ses trois ordres de portiques superposés. La chapelle a pour abside une des tours, ajourée à l'orient de trois fenêtres en ogive; elle est dédiée à Notre-Dame et située au premier étage. Les dates extrêmes sont 1528 et 1533.

3. *Château de Bouteville.*

4. *Chapelle Saint-Gelais*, à la cathédrale d'Angoulême, sottement détruite par l'architecte Abadie, sous prétexte d'unité de style dans un édifice roman. Les murs imitaient une tapisserie par leurs rinceaux en relief. On voyait, au retable, une Trinité, à trois personnes absolument semblables.

5. *Églises de Bonnes, Yviers et Montboyer*, dont le portail seul a été édifié à la Renaissance.

6. *Château de Sansac.*

7. *Château de l'Oisellerie*, dû à la générosité du premier abbé commendataire de la Couronne, Jean Calluaud.

8. *Château de Montchaude.*

9. *Maison Saint-Simon, à Angoulême*, avec cage d'escalier carrée et en saillie : à la Rochefoucauld, au contraire, l'escalier est dissimulé par la façade et ne paraît qu'à la toiture. Il s'agit d'en faire un musée d'archéologie, excellente pensée à laquelle nous nous associons de tout cœur.

10. *Maison, à Ruffec*, 1582.

11. *Château de la Barre*, cheminée Louis XII.

12. *Fontaine, à Ruelle.* A la frise, devise RIGAVIT.

AUNIS ET SAINTONGE.

La Renaissance n'y fut guère prospère, à part les châteaux de Dampierre et d'Usson, qui représentent les bonnes traditions.

1. *Maisons de la Rochelle.*

2. *Église de Lonzac*, avec porte géminée, niche au-dessus pour la statue du titulaire. La mythologie y fait son apparition par deux des travaux d'Hercule.

2. *Sépulcre, à la Rochelle*, sculpté en 1507 par Michel Colombe, à l'instar de celui de Saint-Saturnin de Tours. Les comptes de dépenses sont tout ce qui a survécu de ce chef-d'œuvre. Le peintre fut Bernard du Pastiz, de Tours. Le sépulcre de Neufchâteau, dans les Vosges, montre comment la couleur rehaussait les statues et surtout s'ingéniait à imiter les plus riches étoffes.

4. *Château de Dampierre*, 1536, 1540. Les caissons du plafond de sa galerie sont renommés. J'en citerai quatre. — 1. Dragon gardant l'arbre du jardin des Hespérides : INSOMNI. NON. CVSTODITA. DRACONE. — 2. L'hermine renfermée dans une enceinte d'osier : MORI. POTIVS. QVAM. FŒDARI. — 3. Un cygne dont la plume empenne la flèche qui le tue : PROPRIIS. PEREO. PENNIS. — 4. Dauphin, entortillé autour d'une ancre : SIC. TRISTIS

1. Quelques maisons de Poitiers ont droit à une mention particulière, par exemple celle du doyenné de St-Hilaire pour sa porte sculptée et ses croisées. En deux endroits, entr'autres rue Ste-Opportune, le chou des rampants des pignons est remplacé par des crochets feuillagés.

La maison des Ste-Marthe, à Loudun, quoique récemment mutilée, a droit à un souvenir.

Dans le Loudunais, il ne faut point oublier non plus le château de Villiers-Boyvin, dont je signalais les fresques à la Société des Antiquaires de l'Ouest en 1852. Elles représentent les amours de Mars et de Proserpine. L'une d'elles est expliquée par cette légende :

VVLCANE DVM FERVN *(sic)* MOLIS *(sic)*
EN CONIVGEM MARS PERMOLIT *(sic)*

AVRA. RESEDIT. On a jeté l'ancre avec tristesse, parce qu'un vent propice ne souffle pas (1).

5. *Château d'Usson*, en partie de style angevin, 1548. Les Vertus figurent en statues à la façade, qui est crénelée et surmontée d'Amours, armés de massues, pour exprimer leur force. Une des gargouilles a la forme d'un canon braqué.

6. *Château de Crazannes*, 1566.

7. *Colombier de Montierneuf.*

8. *Puits à Saint-Jean d'Angély*, 1546.

9. *Hosannaire de Moëzo.* L'inscription de la frise, empruntée à la liturgie, en détermine rigoureusement la destination: *Occurrunt turbæ cum floribus et ramis. Pueri hebreorum tollentes ramos olivarum obviaverunt Domino clamantes et dicentes: Osanna in excelsis.* Le chant de ces antiennes précédait l'évangile, qui se disait au pupitre de pierre, placé en avant de la colonnade (2).

On le voit, cette livraison, pour être plutôt profane que chrétienne, n'est pas moindre en intérêt que ses aînées.

Une double table des matières et des planches, termine ce volume, qui clôt la seconde série, consacrée à l'Ouest, la première étant affectée au Nord.

X. BARBIER DE MONTAULT.

NOTES COMPLÉMENTAIRES SUR LES ANCIENNES CLOCHES DE L'ÉGLISE SAINT-EPVRE A NANCY, par Léon Germain.

DANS cette courte notice l'auteur établit que les fondeurs de la grosse cloche de Saint-Epvre, Jean de Laitre et M. Jacques (XVIe et XVIIe siècles), étaient de Clinchamps et non point de Clichy comme l'avait avancé l'abbé Lionnois. L. C.

LES ANCIENNES CLOCHES DE LA PAROISSE DE MONTMEDY, par le même, broch. in-8° de 16 pp. Montmédy, Pierrot, 1889.

La plus ancienne des cloches de Montmédy est l'œuvre des Van den Gheyn de Malines (1558); une autre, datée de 1708, fut fondue par le Lorrain Antoine Bernard. Deux autres encore, coulées en 1777, sont signées Pierre Blanpain. Ce dernier nom est inconnu à l'auteur; nous l'intéresserons peut-être en lui apprenant que l'hôpital Saint-Jean à Bruges, connu de tous les voyageurs à cause des chefs-d'œuvre de Memling qu'il possède, conserve plusieurs mortiers en bronze signés, l'un du fondeur Malinois *Jan* Van den Gheyn (1588), un autre, de Niclays Moerman (1697); un troisième porte: *me fudit Joachimus Blanpain* (1644). — Ce dernier serait-il un ancêtre de l'auteur des cloches de Montmédy?

L. C.

FROVILLE (CANTON DE BAYON) par le même, broch. in-8°, 15 pp. 1 pl. Nancy, Sidot, 1889.

A propos d'une pierre tombale représentant des personnages dont il détermine la famille, M. Germain jette un coup d'œil sur l'église de Froville dont la nef est romane avec un portail latéral du XIVe siècle; le chœur est flamboyant. Un clocher roman s'élève au Nord du chœur, dans l'encoignure d'un petit cloître fort intéressant de la fin du XVe siècle. L'auteur signale un bénitier sur lequel on avait cru lire un millésime, mais qui ne porte en réalité qu'un *Ave Maria.* L. C.

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE CHAMBLY, par M. l'abbé Marsaux, broch. in-8°, 18 pp. 1 pl. Beauvais, Père, 1889.

M. le curé de Chambly (Oise), qui a déjà offert à nos lecteurs une série de notices si intéressantes, devait bien une étude à son église décanale (un des plus beaux monuments du Beauvoisis), qui date des XIIIe et XIVe siècles, sauf une chapelle ajoutée au XVIe. Son portail sud était jadis orné, selon l'abbé Thierry, de la statue de saint Louis, qu'on croit être le fondateur de l'église, et le portail nord, de celle de Blanche de Castille.

Une disposition assez remarquable de cette église est celle des contreforts appliqués à la façade et aux deux portails latéraux. Ils sont percés chacun d'une porte pour circuler dans une galerie haute. Ce genre de galeries extérieures se prolongeant à travers des contreforts, est une particularité spéciale aux monuments du XIIIe siècle que l'on rencontre dans le bassin de l'Oise, notamment à Braine, à Saint-Michel de Thiérache et jusqu'à Chimay en Belgique; on trouve une disposition toute semblable à la belle église de Vetheuil (S. et O. canton de Magny) sur les bords de la Seine. Les grandes roses ouvertes dans les pignons sont un trait familial du même groupe de monuments. Le chœur offre une belle lanterne heptagonale éclairée par six hautes fenêtres. Le plan est une croix latine à transept court.

Le clocher, placé latéralement à la façade, côté de l'épître, est carré et lourd. L'ancien jubé a été remplacé par une grille en 1735.

L'ancien autel était des plus curieux. Un registre de 1744 l'appelait « une grande armoire où sont représentés en figures, en relief, les mystères de la Passion », et il était complété par des

1. Voir sur ce château, la *Revue de Saintonge*, t. IX, p. 164-166.

2. Ordinairement, la station se faisait à la croix, appelée à cause de cela *croix hosannière*. Dans un acte de 1261, il est dit: « Homines mandamenti Visilie et specialiter illi de Herbeysio possunt et debent pasqueyrare cum animalibus suis usque crucem Ramis palmarum Ville Nove. » (Ul. Chevalier, *Inv. des archiv. des Dauphins de Viennois*, p. 150.)

volets peints que l'on possède encore. Ils accusent le style flamand et représentent la Cène, l'Agonie au jardin des Olives, la Trahison de Judas, l'*Ecce homo*, la Résurrection, la Pentecôte et la Messe de saint Grégoire. Signalons deux œuvres récentes, qui s'élèvent au-dessus du niveau général de l'art religieux moderne : une statue en pierre du Christ au Sacré-Cœur par M. Manigliet, professeur à l'école des Beaux-Arts, et une statue de la Mère de Dieu, en bois sculpté polychrome, due à M. L. Blanchard à Gand, qui respire les meilleures traditions du moyen âge. L. C.

VITRAUX DE L'ÉGLISE SAINT-MARTIN DE GROSLAY. par le même, broch. in-8°, 12 pp. Amédée, Pontoise 1889.

L'église de Groslay garde un chœur et un collatéral sud du XIIIe siècle ; la Renaissance est venue greffer la richesse de son ornementation sur l'austérité du vieil édifice et l'a décoré de vitraux. Le morceau capital est un magnifique Arbre de Jessé qui doit avoir été exécuté entre 1550 et 1570. On voit aussi dans les fenêtres la légende de saint Martin, des scènes de la vie de Notre-Seigneur, la légende de sainte Barbe et la messe de saint Grégoire. L. C.

INVENTAIRE DU TESTAMENT DE SAINT YRIEX. — Broch. par Mgr X. Barbier de Montault.

Ce testament a été publié plusieurs fois. Notre savant collaborateur reprend un passage important de ce document du VIe siècle et le commente en y adjoignant un glossaire. Il s'arrête spécialement à la couronne suspendue au-dessus de l'autel, avec croix pendante. L. C.

NOUVEL ITINÉRAIRE-GUIDE, artistique et archéologique de Paris, publié sous le patronage de la Société des Amis des Monuments parisiens, par Charles NORMAND, in-8° de poche, avec nombreuses planches dans le texte et hors texte. Papier de luxe, 1re livraison. Paris, 98, rue de Miromesnil, anciennement 51, rue des Martyrs. — Édition unique et exceptionnelle des fondateurs, 20 francs. — Étranger, 25 fr. ; Japon, 65 et 70 fr.

Nous avons déjà fait connaître cette publication si opportune (1).

Le texte a été établi sur les documents originaux et sur les recherches personnelles de l'auteur. Pour la première fois des renseignements et des rectifications épars dans une multitude de volumes, brochures et mémoires de *sociétés savantes* ont été mis en œuvre dans une description de Paris. Ces travaux, à peu près ignorés, ont été résumés et la substance en est donnée au lecteur en quelques phrases brèves qui contiennent la matière de centaines de volumes.

Afin d'en faire un livre de lecture, l'auteur a dégagé le texte des longues énumérations de statues et autres détails, et il a donné ses descriptions, sous forme de *schéma*, figures contenant l'explication des sculptures. Grâce à ce système nouveau, le promeneur trouve instantanément, en se reportant à la place correspondante de la figure, l'explication détaillée. Des notes terminant les chapitres contiennent des pièces justificatives, des extraits de catalogues, des renseignements, des histoires détaillées de nos monuments.

Les gravures donnent des vues restituées de certains intérieurs, d'ensembles d'édifice ou de quartier ; reproduisent des plans, des estampes rares tirées du cabinet de l'auteur ou de célèbres collections privées et donnent de nombreux détails d'architecture, de sculpture, de peinture, des chapiteaux, etc. L. C.

1. Pour recevoir l'ouvrage, adressez 98, rue Miromesnil, un mandat ou bon de poste de 20 fr. (Étranger 25 fr.) Pour recevoir l'*Ami des Monuments* qui tiendra le Guide au courant et le complétera, ajoutez 20 fr. pour l'année courante et 25 fr. pour recevoir le volume de 1888.

Périodiques.

BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DALMATA, Spalato, 1889, n°s 2, 3, 4.

Le Bulletin ne se contente pas de recueillir les inscriptions antiques, païennes ou chrétiennes ; il reproduit encore volontiers les modernes. J'en citerai quelques-unes pour montrer le goût qui a présidé à leur rédaction et offrir à nos compositeurs contemporains, si souvent embarrassés, des modèles excellents comme style et comme pensée.

En 1560, fut refaite une église par les soins pieux de Marcello :

PIA. MARCELLI. CVRA. REFECIT. OPVS.
MDLX

En 1636, le peuple tout entier contribue à la restauration, après la chute de la foudre :

FVLMINE. ICTAM. PLEBS. PIA. RESTAVRAVIT
MDCXXXVI

Le titre liturgique est désigné par le fondateur, pour une chapelle datée de 1752 :

D. O. M. (1).
AVGVSTISSIMAE. TRIADI
PRESBY (2). FRANCISCVS. LAZAROVICH
SACELLVM. HOC
AERE. SVO
A. FVNDAMENTIS. EXTRVXIT
A. S. (3). MDCCLII

1. *Deo optimo maximo.*
2. *Presbyter.*
3. *Anno salutis.*

Le vocable résulte de cette invocation à l'archange saint Michel, empruntée à une antienne de son office :

SANCTE
MICHAEL
ARCHANGEL (e)
DEFENDE NOS IN PRELIO
VT NON PEREAMVS
IN
TREMENDO
IVDICIO

Voici maintenant un nom de fondeur de cloche:

GEORGIVS ANGERER ME
FVDIT GRAECII INGRIES 1720.

Une inscription, du Ve ou VIe siècle, dédiée par *Silvinus conservus* à *Ursine conserve*, débute par ces trois lettres D B M, insolites en épigraphie. Les épitaphes païennes portent en tête D M et les épitaphes chrétiennes B M. M. Bulic pense (p. 34) que le lapicide a combiné ensemble les deux formules *Dis manibus* et *Bonæ memoriæ*.

L'épitaphe de Romain date de l'an 440 :

DEP. ROMANI V D.....
KAL. SEPTEMBR...
IANO PP. AVG. V ET A...

Depositio Romani, viri devotissimi,... Kalendas Septembres... Valentiniano perpetuo Augusto V et Anatolio viro clarissimo.

A l'église Sainte-Marie de Curzola travaillait, en 1388, un architecte allemand, Jean (fils) d'Antoine, de Vienne. Son nom se remarque dans un contrat, où il est parlé de « facere unam logiam ».

Un autre contrat, de 1440, nomme « magister Vatcus Bratcovich lapicida », chargé par l'évêque « ad laborandum et fabricandum ac aptandum campanile dictæ ecclesiæ S. Marci » (p. 18).

Dans cette église est un ciborium de la Renaissance, dont la partie supérieure est « de style gothique », c'est-à-dire plus ancien. Un ciborium du même genre se voit aussi à Curzola, dans l'église Toussaint. Les « trois étages en retraite » font penser aux similaires à Rome, Anagni et Bari.

Page 44, nous trouvons cette variante aux deux épitaphes païennes, ILARA et HILARA ; une singulière ponctuation pour deux mots coupés arbitrairement et enfin *E* simple, au lieu de la diphtongue, fait assez rare en épigraphie romaine:

D. M.
AELIA. PROCVLA
IVLIAE. VETVRI. AE
MATRI. SV. A. E
PIENTISSIME
OB. MEMORI
AM. POSVIT

On comprend, d'après l'avant-dernière ligne, que les tombeaux ont été appelés *memoria*, puisqu'ils sont élevés en mémoire des défunts.

A Curzola, nous rencontrons deux noms d'artistes. Sur la place publique, une colonne, surmontée du lion de saint Marc, est signée et datée de 1569 :

OPVS. VINCENTII Q^M.
ALVISII. (1) DIE. XXV
IVLII. M. D. LX. IX

On lit sur une épitaphe de 1430, dans un couvent :

AN̄O. DN̄I. MCCCCXXX
HOC. EST. SEPVLTVRA. MAGI
STRI. HRANIHC. LAPICIDE. DE
CORZVLA CVM HEREDI
BVS. SVIS.

X. B. DE M.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE, Rome, publication mensuelle, in-4°, par livraisons de 56 pages. Prix : 25 fr. pour l'étranger.

En Italie, l'étude de l'art ancien et de l'art moderne a eu, jusqu'ici, toutes les préférences : aussi peut-on dire avec vérité qu'il a été fouillé minutieusement et qu'il est connu à fond. Il n'en est pas de même, malheureusement, de l'art médiéval, trop longtemps négligé. Une réaction est en train de s'opérer : les monuments de cette période commencent à être étudiés et restaurés. Il est donc juste que ce goût naissant, qui ne demande qu'à se développer, ait son organe propre. Aussi M. Gnoli, préfet de la bibliothèque Victor Emmanuel, a-t-il été fort bien inspiré quand il a créé à Rome, l'année dernière, les *Archives historiques de l'art.*

Nous souhaitons avec empressement la bienvenue à cette revue nouvelle, avec laquelle nous sommes en communion d'idées et que nous serons très heureux de voir prospérer. Le nom du directeur, si compétent, est un gage de succès, non moins que celui des collaborateurs distingués qu'il a su s'adjoindre.

Chaque livraison, agréablement illustrée et imprimée avec soin, contient un ou plusieurs articles de fond, des documents, de la critique d'art, une chronique et de la bibliographie. Pour en donner une idée, j'analyserai les livraisons au fur et à mesure de leur apparition, m'arrêtant toutefois aux questions d'art chrétien, les seules que recherchent nos lecteurs.

1. Müntz, *L'oreficeria a Roma, durante il regno di Clemente VII*, 1523-1534 (p. 14-23) : savante introduction à des documents inédits.

---

1. *Quondam Aloysii*, sous entendu *filius*. *Quondam*, qui répond à feu, indique que son père était mort.

2. Gnoli, *Le opere di Donatello in Roma* (p. 24-31). J'ai analysé ce mémoire dans mes *Sculpteurs à Rome (Revue de l'Art chrét.*, 1889).

3. Beltrami, *Il restauro della chiesa di san Francesco in Bologna* (p. 32-37). L'architecte, chargé de la restauration, est M. Rubbiani, qui a écrit préalablement la monographie de cette église : *La chiesa di San-Francesco in Bologna*, Bologne, 1886. Ce respectable monument date de 1245 à 1250 : l'auteur démontre que le style ogival a été importé en Italie par les Franciscains et les Dominicains.

Deux questions sont à l'ordre du jour, à propos de cette restauration. Faut-il conserver la chapelle Saint-Bernardin, quoiqu'elle ait été ajoutée postérieurement? M. Rubbiani a eu contre lui l'opinion de la *Commissione conservatrice dei monumenti*, qui cherche à faire prévaloir le faux système de l'unité. M. Beltrami proteste avec raison contre ce principe et dit avec beaucoup de bon sens : « La démolition quelconque d'édifices artistiques représente toujours une perte réelle pour l'histoire de l'art, tandis que l'avantage qu'on attend de cette démolition peut être douteux ou insignifiant (1). » L'on jugera de l'intérêt de cette chapelle par la gravure ci-jointe que veut bien nous prêter M. Gnoli.

Convient-il de crépir les murs en dedans et en dehors ou d'enlever le crépissage existant? Qu'on me permette d'exposer ici mon sentiment. A l'extérieur, la brique doit rester apparente : elle est si bien appareillée et d'une si belle couleur que jamais un enduit uniforme ne pourra produire autant d'effet pittoresque et artistique. Qu'on en juge par le clocher de Saint-Sernin de Toulouse, si malencontreusement recouvert de mortier par Viollet-le-Duc. A l'intérieur, c'est autre chose. On a dit avec bon sens que l'appareil ferait ressembler l'église à un « magasin de foin ». Là l'enduit s'impose, d'autant plus qu'on peut l'orner d'une peinture appropriée au style. Le moyen âge n'a jamais agi autrement : il est donc préférable de suivre fidèlement les indications qu'il donne, surtout quand il s'agit d'une restauration qu'on veut scrupuleusement faire.

Enlever l'enduit, là où il existe, présente de sérieuses difficultés et le résultat pourrait être choquant, car la brique a été altérée à la surface par l'application de la chaux et l'œil ne serait certainement pas satisfait par une surface irrégulière et de teinte inégale.

1. Dans la *Cronaca dell' arte contemporanea*, M. Cantalamessa (p. 47) parle de la restauration de la cathédrale de Lorette, confiée à l'architecte Sacconi. « Dans un édifice, dit-il, qui appartient à l'histoire de plus de quatre siècles, qui a grandi sous les yeux et par les mains de nombreuses générations,.... serait-il louable d'effacer les traces diverses des temps, sauf un seul qui triompherait partout? L'histoire a ses exigences, devenues plus rigoureuses que jamais à notre époque, où l'amour de l'érudition a la préférence sur le culte même de l'esthétique. L'éclectisme, comme principe, est funeste à l'artiste... les manifestations des XVe et XVIe siècles seront toutes respectées. » Pourquoi pas aussi celles du XVIIe et du XVIIIe, quand elles sont réellement intéressantes? L'esprit de système ne doit pas prédominer dans la circonstance et tout ce qui est beau en soi, tout ce qui fait époque, doit être scrupuleusement conservé. Tel est mon avis.

4. Toschi, *Le sculture di Benedetto Antelami, à Borgo San Donnino* (p. 14-25). Antelami a signé les sculptures qu'il a exécutées, à la fin du XIIe siècle (1), au baptistère de Parme, où il a représenté en statues David et Jacob. A la cathédrale de Borgo San-Donnino, ces statues se nomment David et Ézéchiel : ils sont désignés par leur nom et leur prophétie, inscrits sur un phylactère. M. Toschi attribue avec fondement ces quatre personnages au même artiste.

Au point de vue de l'iconographie, il est opportun de les rapprocher de statues analogues, qui se dressent à l'embrasure de nos portails romans, par exemple aux cathédrales d'Angers ou du Mans, où il est souvent assez difficile de les identifier, faute d'attribut ou d'épigraphe. A Angers, cependant, David se reconnaît à sa harpe et au début du *Miserere* (2), gravé dans son nimbe.

L'usage italien permet donc de les reconnaître : ce sont, parfois des ancêtres du Christ, mais surtout des prophètes. Ils sont là pour annoncer la venue du Messie : ils se tiennent au dehors, car ils ne sont pas entrés eux-mêmes dans l'Église, où ils invitent les générations qui leur succéderont (3).

Parmi les sculptures d'Antelami, M. Beltrami signale en particulier l'Hercule tuant le lion de Némée. L'inscription le qualifie FORTIS HERCVLES, c'est-à-dire qu'elle le donne comme l'emblème de la force. L'histoire sainte a fourni, ailleurs, à la même époque, des faits analogues empruntés aux vies de David et de Samson, par exemple, à Conques (4) et ailleurs (5). Un sujet, religieux par son origine, eût été certainement préférable à cette place; mais le moyen âge italien reste toujours sous l'influence directe de la mythologie. L'Hercule païen reparaît à Pise, sculpté par Nicolas le Pisan et à Florence, par André le Pisan.

Je reprocherai à M. Toschi d'avoir écrit, à propos d'une Vierge enlacée de rinceaux et qui

1. Sa signature est au linteau de la porte du nord (*Annal. arch.*, t. XV, p. 424).

BIS - BINIS - DEMPTIS - ANNIS - DE MILLE - DVCENTIS - INCEPTI - DICTVS - OPVS - HOC SCVLPTOR - BENEDICTVS.

Si de 1200 on ôte deux fois deux, c'est-à-dire quatre, il reste 1196, qui est la date du *commencement* des travaux.

2. X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie*, t. I, p. 32.

3. A la cathédrale d'Albi, les apôtres sont au dedans et les apôtres au dehors du chœur, sculpté à la fin du XVe siècle.

4. *Annal. arch.*, t. XIX, p. 22; X. Barbier de Montault, *Traité d'iconogr.*, t. II, p. 93, nos 17 et 18.

5. *Ibid.*, t. IV, p. 20.

me semble le couronnement de l'arbre de Jessé : « L'inscription posée sur l'arc dit que la verge de la vertu a produit le fruit du salut » (p. 17). Ce texte est très important pour le symbolisme : il était donc essentiel de le reproduire (1).

5. Ricci, *Lorenzo da Viterbo* (p. 26-34, 60-67). Dans l'église de Santa Maria della Verità, à Viterbe, existe une chapelle, bâtie par Nardo (Léonard) Mazzatosta et peinte par Laurent, de Viterbe, à l'âge de vingt-quatre ans. Sur les murs sont représentées les scènes de la Présentation de la Vierge, de l'Annonciation, du Mariage, de la Nativité et de l'Assomption. L'auteur n'a pas assez insisté sur les particularités iconographiques. Au Sposalizio, saint Joseph est un vieillard, à barbe blanche (2), nimbé, pieds chaussés, tenant en main la verge desséchée et pourtant fleurie qui fut le signe de son élection et offrant l'anneau nuptial à son épouse. Marie, nimbée, couronnée et voilée, avance la droite et sa gauche tient son livre d'heures, enveloppé dans un sac. Les prétendants brisent leur baguette de désespoir. Les « due donne che parlano fra di loro » sont les deux sages-femmes que les Byzantins ont introduites dans la représentation de Noël. L'auréole qui enveloppe la Vierge, le cortège d'anges musiciens et les apôtres à genoux suffisent à faire reconnaître avec certitude l'Assomption. La scène du *Sposalizio* est datée de 1469 et signée *Laurentius Viterbiensis.*

· MCCCCLXVIIII ·
· L · V ·

Aux quatre pendentifs de la voûte, sur fond bleu étoilé, sont effigiés un évangéliste, sous la forme de son symbole, un prophète nimbé et un apôtre, assis entre un docteur et un Père de l'Église. Voici l'ordre des corrélations :

Aigle de S. Jean. — Ézéchiel. — S. Paul ? S. Augustin. — Le vénérable Bède.

Bœuf de S. Luc. — Isaïe. — S. Grégoire. — S. Pierre Damien.

Lion de S. Marc. — Daniel. — S. Ambroise ? — S. Jean Chrysostome.

Ange de S. Matthieu. — David. — S. Jérôme. — S. Bernard.

Je restitue sûrement le premier pendentif, d'après la gravure de la page 31. L'auréole pour le personnage central, qui est innommé, ne peut se rapporter qu'à un apôtre, comme sur les émaux limousins et à la cathédrale d'Albi (3). Saint Augustin n'est pas douteux, puisqu'il a rabattu sur sa chape le capuchon de son habit religieux, suivant la pratique générale au moyen âge. Bède est nommé : *Venerabilis Beda.* C'est la première fois que je rencontre les Pères, que l'Église a ultérieurement proclamés docteurs.

Le procédé du peintre est ainsi expliqué par le professeur Gnoli : la première couche était en terre rouge ou violacée; la seconde, en terre verte et la troisième, formant le fond, était en outremer.

6. Müntz, *L'oreficeria*, suite (p. 34-38, 132-134). Je recommande la longue liste des orfèvres italiens, flamands, espagnols, allemands et français, qui ont travaillé à Rome sous Clément VII. Les trois français se nomment *Araldo*, *Claudio* et *Rinieri*, soit, dans notre langue, *Araud*, *Claude* et *Renier.*

Quelques mots sont ajoutés sur l' « Universitas nobilis artis aurificum et argentariorum Urbis », dont l'église fut construite par Raphaël en 1509 : la coupole ne date que de 1514.

7. Venturi, *Gian Cristoforo Romano* (p. 49-59, 107-118, 148-158). Jean Cristoforo, natif de Rome, dont il prit le nom, eut pour père un sculpteur, Isaia di Pippo de' Ganti, de Pise, qui a laissé à Rome trois de ses œuvres : le tombeau d'Eugène IV, à Saint-Sauveur *in Lauro* (1) ; celui de sainte Monique, à Saint-Augustin (2) et le tabernacle de saint André, à Saint-Pierre du Vatican (3).

Le fils, qui fut à la fois sculpteur, architecte et graveur de gemmes, est l'auteur du buste de Béatrix d'Este, que possède le Louvre et surtout du magnifique mausolée de Jean Galéas Visconti, à la Chartreuse de Pavie, dont on a ici l'ensemble (p. 53) et trois bas-reliefs (p. 56, 57, 58). Ce mausolée porte sa signature : IOANNES · CHRISTOPHORVS · ROMANVS · FACIEBAT.

8. Davari, *Lo stemma di Andrea Mantegna* (p. 81, 82). Le marquis Louis de Gonzague, reconnaissant des services que lui avait rendus le célèbre peintre André Mantegna, lui accorda, en 1459, des armoiries qu'il composa des siennes propres, y ajoutant en chef le soleil emprunté à ses emblèmes et la devise *Par un désir :* « Insigne videlicet seu divisa Gonzage nostra... Est nempe scutum listis *(fasces)* quatuor, duabus scilicet aureis et reliquis nigris intertextum, cum sole, ac breve circumvolitante, litteris francigenis in eodem scriptis, videlicet *par un désir*, in supremo ipsius scuti margine in campo albo insignito et picto. » La devise est en français, mais non en caractères français, qui étaient alors gothiques,

1. Didron ne donne pas d'autre inscription que celle-ci (*Annal. arch.*, t. XV, p. 417) : *Hac stirpe pia processit Virgo Maria.*

2. Son iconographie admet trois phases distinctes : S. Joseph imberbe, ce qui indique la jeunesse (*Arch. stor. dell'arte*, 1888, p. 163); barbu, dans la force de l'âge, de trente à quarante ans ; vieillard, à barbe et cheveux blancs.

3. L'auréole est un symbole de gloire. Il est dit dans le *Te Deum :* « Te gloriosus apostolorum chorus ».

1. J'en ai donné une gravure dans les *Chefs-d'œuvre de la sculpture, à l'époque de la Renaissance, à Rome.*

2. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XX, p. 221.

3. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXII, p. 354, 361.

tandis qu'en Italie, on avait déjà adopté la majuscule romaine.

Un évêque de Piémont me consultait dernièrement au sujet de ses armoiries, qu'il tenait à modifier, conformément aux règles établies. Or sa devise était placée sous l'écu. L'acte du marquis de Gonzague témoigne qu'au XVe siècle, comme on a toujours fait d'ailleurs, on la mettait en haut, « in supremo ipsius scuti margine » (1).

9. Phillips, *Esposizione della R. Accademia di Londra, marmi e bronzi del rinascimento italiano.* Parmi les marbres exposés, il y a eu beaucoup de faux Donatello. Une Madone est signée *Opus Mini* (2).

10. Harck, *Opere di maestri Ferraresi in raccolte private a Berlino.* L'Italie a été dépouillée au profit des musées d'Europe, même des collections particulières; Berlin en a eu sa large part. Un tableau de Baptiste Dossi représente la Fuite en Égypte d'une façon originale.

« Saint Joseph a pris la place de la Mère et est assis sur l'âne, avec l'Enfant dans les bras, tandis que Marie le suit, montée aussi sur un âne et tendant les bras vers l'Enfant comme pour le prendre avec elle. »

Une Vierge, avec plusieurs saints, est signée L - COSTA - F. Ce tableau date de l'an 1500 environ. F. doit se lire *Ferrariensis* et non *fecit.*

Un beau tableau est celui qu'a signé Dominique Panetti :

ANNO	MDIII	DOMINICVS
NATIVITA	KLIS(*Kalendis*)	PANETVS
TIS DNI	APRILIS	CEPIT

« Il représente, avec figures, aux trois quarts de la grandeur naturelle, la Madone sur un trône : sur son genou droit est l'Enfant, avec le bras gauche passé derrière le dos de sa Mère et le regard tourné en bas vers saint Job et saint Antoine de Padoue, qui sont à la gauche du trône ; à droite de celui-ci, on voit saint Vit et saint Pierre martyr. » Il y a dans cette description une double erreur à relever : la droite et la gauche doivent se prendre relativement à la Vierge qui préside et non au spectateur (3) ; puis je ne crois pas à l'identification des saints de droite. Le premier est barbu et demi-nu, joignant les mains : on en a fait saint Job, mais la couronne posée à ses pieds nus le désigne certainement pour un saint Onuphre (4). Il y a encore moins de doute pour son voisin, que sa barbe, sa tunique, son manteau à capuchon et surtout le bâton en tau, auquel est suspendue une clochette, font reconnaître sûrement pour saint Antoine abbé ; saint Antoine de Padoue aurait un autre costume et d'autres attributs. Je ne dis rien de saint Vit ou Guy, beau et jeune gentilhomme, appuyé sur son épée, qui n'est pas une caractéristique suffisante (1), puisque plus loin un personnage identique est appelé saint Georges.

1. Régulièrement, l'évêque n'a pas droit à une devise, qui est essentiellement civile et nobiliaire.

2. L'église Sainte-Marie au Transtévère a de lui un tabernacle avec la même signature (*Rev. de l'Art chrétien*, t. XXI, p. 475).

3. *Traité d'iconogr.*, t. I, p. 63.

4. Cahier, *Caract. des Saints* au mot *Couronne*, *Rev. de l'Art chrét.*, t. IV, p. 83.

11. Baldoria, *Un avorio del museo Vaticano, studio iconografico* (p. 119-132, 159-171, 311-320).

J'ai fait photographier par Simelli, pour ma collection des *Antiquités chrétiennes de Rome*, les principaux ivoires du Musée chrétien du Vatican. J'en ai également décrit quelques-uns dans les *Annales archéologiques* et dans la *Revue de l'Art chrétien.* L'ivoire que publie M. Baldoria, est gravé et imprimé dans les *Annales*, t. XXVII, p. 75-77 ; l'auteur n'en a pas pris connaissance. Je dirai avec Didron : nous n'en sommes pas réduits à la famine pour revenir ainsi sur un sujet déjà traité. L'ivoire en question est français et du XIVe siècle : il donne lieu à un grand étalage d'érudition, qui a l'inconvénient de prendre trop de développement. Les sujets traités sont l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation et la Crucifixion.

12. Gianuizzi, *Benedetto da Maiano, scultore in Loreto* (p. 176-181). La part qui revient à cet artiste dans la décoration de la cathédrale de Lorette n'est pas encore bien déterminée : cependant, on est disposé à lui attribuer deux dessus de porte, en terre cuite, émaillée en blanc sur fond bleu, dans le genre des della Robbia, qui représentent les évangélistes saint Matthieu et saint Luc.

13. Venturi, *Ercole Grandi* (p. 193-201). Les peintres primitifs ont la vogue en ce moment et ils le méritent par leurs œuvres sérieuses et vraiment chrétiennes. La signature d'Hercule Grandi, de Ferrare, se lit sur une *Pietà :* E - GRANDI - F - M - D - XXXIIII. A Rome, il y a de lui un saint Georges tuant le dragon, à la galerie Corsini et, au Capitole, un portrait de jeune fille, sous le nom de Giambellino, suivant une de ces attributions erronées trop nombreuses encore dans les catalogues. A la page 200 est représenté son chef-d'œuvre, qui de Ferrare a passé à Londres. La Vierge est assise sur un trône, entre « l'apôtre saint Jean et saint Georges, jeune guerrier ». Je ferai observer que le second est à droite et le premier à gauche, relativement à Marie et que saint Jean est non l'évangéliste, mais le Baptiste : on le reconnaît à ses attributs ordinaires, barbe, livre de la prédication, longue croix qui exprime sa vie pénitente, jambes et

1. Le P. Cahier ne lui assigne pas l'*épée* comme caractéristique.

pieds nus à cause de sa vie dans le désert, manteau sur la tunique en poils de chameau. On ne saurait trop faire attention à la désignation des saints, de façon à ne pas les confondre [1]. Je veux bien accepter saint Georges, mais je ne vois pas à ses pieds le dragon qu'il a vaincu et qui est sa caractéristique propre.

Aux écoinçons de la voûte qui abrite la Vierge est sculptée l'Annonciation et au soubassement du trône, la chute de nos premiers parents, le serpent à tête de femme parlant à Ève. Ici un rapprochement s'impose : Marie est la nouvelle Ève. Saint Fortunat l'a dit deux fois dans les hymnes du *Petit Office :*

« Sumens illud Ave,
Gabrielis ore,
Mutans Evæ nomen. »

Eva est devenu ainsi *Ave* et par Marie le *salut* est entré dans le monde : Ève nous avait apporté la *mort* par le fruit mangé contre la volonté de Dieu, Marie nous donne la *vie* par JÉSUS, fruit de ses entrailles :

« Quod Eva tristis abstulit
Tu reddis almo germine.
Vitam, datam per Virginem,
Gentes redemptæ, plaudite. »

14. Gnoli, *Le demolizioni di Roma.* Le zélé directeur de la revue s'attache à sauver de l'oubli les monuments que démolissent les Piémontais. Voici le palais Altoviti (p. 202-211), célèbre par le buste en bronze du fondateur, que fit Benvenuto Cellini ; puis le palais Bini (p. 268-272), sans parler du palais Chigi, décrit antérieurement.

15. Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco in Venezia e loro relazione con la Biblia Cottoniana* (p. 212-223, 257-267, 348-363). Ce travail a une importance majeure au point de vue de l'iconographie médiévale : il s'agit de montrer quelle place y tiennent les mosaïques du porche de Saint-Marc de Venise, qui datent du XIIe siècle, en les comparant aux monuments antérieurs, aux monuments contemporains et aux monuments postérieurs. De ce rapprochement résulte une déduction générale : Quels sont les traits communs à Saint-Marc et aux autres ? En quoi Venise diffère-t-elle des œuvres parallèles ? Cette thèse, admirablement conduite, mériterait les honneurs d'une traduction française, car il y a beaucoup à y apprendre. Les sujets étudiés sont la création, la chute de l'homme, Caïn et Abel.

Je me contenterai de trois remarques. L'auteur se plaint du peu d'écrivains qui se sont occupés de la question et pour ainsi dire en passant : je dois à la vérité d'affirmer que j'ai des notes très complètes sur les mosaïques, prises il y a une quinzaine d'années : le temps seul m'a toujours manqué pour les rédiger ; mais me voici mis en demeure de m'exécuter, d'autant plus que la description de M. Tikkanen est très sommaire et se contente de renvoyer pour les détails aux belles planches de l'ouvrage du chevalier Ongania.

Le même auteur dit encore à propos de la croix stationnale de Saint-Jean de Latran : « Finora, credo, fu appena osservata. » On s'aperçoit de suite à cette déclaration trop prompte, qu'il n'a lu ni les *Annales archéologiques* ni la *Revue de l'Art chrétien :* il y aurait vu, après celui de Ciampini, qui n'est pas absolument à dédaigner, le nom bien connu de Didron et le mien, quoique plus humble que celui de mon maître [1].

Sa liste des monuments, terme de comparaison, monte à vingt-et-un. Qu'il me soit permis, pour les scènes de la création, d'en ajouter quelques-uns de premier ordre, comme les fresques de la crypte de la cathédrale d'Anagni et celles de l'abbaye de Saint-Savin (XIIe siècle), publiées par Mérimée ; les sculptures du porche de la cathédrale de Chartres (XIIIe siècle), décrites et figurées par Didron dans les *Annales.* Je ne dois pas omettre non plus une cassette du Latran (XIIe siècle), la Bible de la bibliothèque de Bruxelles (XIIIe siècle), la Bible de Jeanne d'Évreux et plusieurs Bibles historiales du XIVe siècle, à la Bibliothèque Nationale : Mme d'Ayzac, dans la *Revue archéologique*, a consacré un long mémoire à la Bible de la reine de France et j'ai bien l'intention d'y revenir pour utiliser des notes très développées, qui datent déjà d'une trentaine d'années.

Page 261, je soupçonne une faute d'impression. L'âme de Lazare, revenant à la parole du Christ, sort du sein d'Abraham et non de celui d'Adam, « vola fuori dal grembo dell' Ade personificato. »

16. Venturi, *Lorenzo Costa* (p. 241-256). Encore un primitif, qui a sa valeur et un Ferrarais, trop peu connu. Telles sont ses cinq signatures par ordre de date :

LAVRENTIVS - COSTA. F. 1499.
LAVRENTIVS - COSTA. F. 1501.
LAVRENTIVS - COSTA. MCCCCCII.
LAVRENTIVS - COSTA. MCCCCCIII.
LAVRENTIVS - COSTA. F. 1505.

1. J'insiste sur la précision en iconographie : ainsi ce n'est pas « S. Zosime », mais « S. Maximin », dont il est question page 196. La sainte qu'il regarde « transportée par les anges », n'est pas « sainte Marie Égyptienne », mais sainte Marie Madeleine. « Sanctus autem Maximinus, nimio repletus gaudio, Salvatori immensas gratias retulit et illa die ac hora, ut sibi jussum fuerat, oratorium solus ingressus videt beatam Mariam Magdalenam, in choro adhuc stantem eorum qui eam adduxerant angelorum. Erat autem spatio duorum cubitorum elevata a terra, stans in medio angelorum et extensis manibus Deum orans. » (*Legenda aurea.*)

1. *Rev. de l'Art chrét.*, 2e sér., t. VII.

Le prénom et le nom sont en entier : ils se complètent par le lieu de naissance, *Ferrariensis*, omis deux fois. La date est indifféremment en chiffres romains ou arabes, comme la mode commençait à prévaloir.

L'auteur décrit ainsi le sujet d'un tableau : « Martirio di un santo vescovo, coricato su una tavola, al quale si estraggono le interiora e si avvolgono ad un molinello » (p. 246). Ce saint évêque dont on enroule les entrailles sur un treuil est saint Erasme. Qu'il suffise ici de rappeler le beau tableau du Poussin, qui est au Vatican (1), avec sa copie en mosaïque dans la basilique de Saint-Pierre (2).

Comme complément de mon *Iconographie de Sainte-Cécile* (3), je citerai les deux belles fresques de Costa, qui sont dans l'oratoire de Sainte-Cécile à Bologne : l'une représente la conversion de Valérien, agenouillé devant le pape saint Urbain, assis sur un faldistoire (4) de fer, chapé et tiaré, qui prie les deux mains jointes ; l'autre, montre sainte Cécile, couronnée de roses, qui distribue de l'argent aux pauvres, après avoir vendu ses biens.

Vers la fin du XVe siècle, Costa avait peint, à Ferrare, la Vierge entre saint Joseph et une sainte. C'est un des plus anciens exemples du culte du glorieux patriarche.

17. Gianuizzi, *Documenti inediti sulla basilica Loretana* (p. 273-276, 321-327, 364-369). La date de la reconstruction remonte à l'an 1468 et les paiements font connaître les architectes : « Magister Johannes Alberti, de comitatu Mediolani, murator » ; auquel succède « Angelus Aloisi, de supradicto comitatu, ut heres pro dimidio olim magistri Johannis Aloisii muratoris, suo proprio nomine et nomine Antonii, alterius heredis dicti olim magistri Johannis ; » enfin, en 1471, « Magistrum Marinum Marci de Venetiis, muratorem et fabricatorem in fabrica Ecclesie gloriosissime Virginis Marie de Laureto ; » en 1472, « Magistro Marino de Venetiis, generali magistro et ingenierio fabrice alme Ecclesie beate Marie de Laureto, » et en 1473, « magistro Marino Marci de Venetiis, magistro alme fabrice gloriosissime Virginis Marie de Laureto. » En 1476, il signait ainsi au portique de la cathédrale de Fano, d'après Ughelli : « Opus Marini Iadrini Veneti, architecti ædis beatæ Mariæ in Laureto ».

18. *Il duomo di Faenza e il suo architetto* (p. 285). On attribuait le dôme de Faenza, soit à Brunelleschi, soit à Bramante. Cette légende tombe en présence d'un document de l'an 1474, qui nomme positivement : « Magister Julianus de Florentia, qui fuit et est hedificator et magister dicti hedeficii. »

19. Quelques mots (p. 288) sont consacrés au sculpteur Etex. On nomme ses différents travaux, mais on oublie le buste de Pie IX, qui est au Vatican (1).

20. Maresca, *La tomba di Roberto d'Angio in Napoli* (p. 304-310). Le monument funèbre de Robert d'Anjou se voit à Naples, dans l'église Sainte-Claire. Une pièce d'archive le date de l'an 1345 et nomme ses auteurs, Jacques de Pazzi et Jean de Florence, « magistrum Pacium et Johannem de Florencia, marmorarios fratres ». Or jusque-là on l'avait attribué à Masaccio. L'édicule est en forme de ciborium, avec le Christ juge, montrant ses plaies, au tympan découpé à jour. Au-dessous s'étagent quatre motifs divers : le roi, entouré de sa famille ; mort et assisté des vertus qu'il pratiqua ; assis en majesté, au milieu des officiers de sa cour ; enfin présenté à la Vierge par saint François d'Assise, tandis que sainte Claire présente sa femme Sanche. Trois bonnes planches illustrent ce monument, qui, en somme, est mal conçu, car deux fois le roi y trône en majesté, ce qui était tout à fait inutile, les deux autres motifs suffisant, la mort et l'admission au ciel. Mais, à part ce défaut, qui tient à l'espace trop grand qu'il fallait remplir, il y a là de charmants détails de sculpture médiévale.

21. Fumi, *Gli alabastri nelle finestre del duomo d'Orvieto e la vetrata a storie nella finestra grande di tribuna* (p. 334-347). La cathédrale d'Orvieto, commencée en 1290, est un des chefs-d'œuvre de l'art gothique en Italie. Quand on y pénètre, on éprouve un certain étonnement à voir la lumière tamisée doucement par des plaques d'albâtre, qui remplissent les baies des fenêtres des nefs latérales, laissant le tympan seul aux vitraux. Que ce mode de clôture soit primitif, les comptes l'établissent clairement : 1292. « Pro secatura lapidum alabastri pro opere S. Marie nove. » 1321. « Pro secatura a petraria de alabastro comitatus Senarum de duobus lapidibus de alabastro. »

Le vitrail historié, qui termine l'abside, est l'œuvre de Jean di Bonino d'Assise (2), et non de Guillaume Marcillat, comme on s'était plu à le répéter. Les comptes contiennent cet article très positif : « 1334. Magistro Johanni Bonini dal vetro pro complimento finestre vitri majoris tribune dicte Ecclesie. » Les sujets représentés sont la vie de la Vierge et, en regard, les prophètes, avec leurs noms, qui l'ont annoncée. Comme

1. X. Barbier de Montault, *Œuvres compl.*, t. II, p. 90.
2. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXII, p. 134.
3. *Rev. de l'Art chrét.*, 2e sér., t. V.
4. Voir ce mot à la table du tome I de mes *Œuvres*.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. II, p. 42.
2. C'est Bonino, son père, qui a peint les vitraux de la basilique d'Assise.

échantillon du style, voici la Crucifixion, qui appelle l'attention sur trois points : la croix, arbre écoté ; les bras de cet arbre, disposés comme deux branches obliques; le fond réticulé, en verre blanc. A cette même époque, par exemple à Avioth, le fond demeurait blanc pour ne pas obscurcir l'église, mais on avait soin de le couvrir d'élégants rinceaux, ce qui est une preuve de goût.

22. Anselmi, *Nuovi documenti sull'altare robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arcevia* (p. 369-371). En 1884, M. Molinier imprimait dans son grand ouvrage : *Les della Robbia*, p. 160 : « Cette œuvre est datée de 1513 et signée du nom du peintre Pietro Paolo Agabiti de Sassoferrato. » Or de signature il n'y en a pas et un compte date ce retable de 1504 et l'attribue à Jean, fils d'André della Robbia : « Pella cuna (1) de l'altare magiore, facta di preta cotta in Fiorenza da M° Giovanni di M° Andrea della Rubbia, costo in Fiorenza la prima compra fiorini 22 contanti. » On voit avec quelle réserve il faut accepter les dires même des plus fins connaisseurs.

23. Cantalamessa, *Artisti ignoti nelle Marche* (p. 374-378). A Montemonaco, une toile est datée de 1520 et signée : *Julius Vergari de Amandula pinxit.* A Bolognola, son nom se retrouve en 1519 sur un tableau du Rosaire : *Julius de Amandula depinxit, Deo favente.*

A Amandola, la porte de l'église de Saint-Augustin est gravée au nom du sculpteur (1468) : *Marinus Cedrenus venetus sculptor anno M CCCC LXVIII.*

Pamphile de Spolète a peint à fresque, à Sainte-Lucie d'Aspelonga, la Vierge et sainte Lucie : *Pamphilius de Spoleto pinxit*, 1482.

On voit par ces citations quels services l'*Archivio* rend à l'art et à l'archéologie. En remontant aux sources et en fouillant les archives, il révèle des noms nouveaux, des œuvres absolument inconnues et surtout détruit les légendes qui ont cours et qu'on a trop fidèlement acceptées sur la foi d'autrui, sans garanties d'aucune sorte. Nous demanderons aux auteurs, quand ils publient une signature d'artiste, de la donner telle qu'elle est, en majuscule ou minuscule, avec son même nombre de lignes et ses abréviations, sans se contenter de la lecture courante, qui peut suffire au public, mais non aux travailleurs sérieux.

Nous continuerons très volontiers à rendre compte en détail d'une publication aussi méritante et qui nous apprend tant de choses utiles.

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. Diminutif de *icona* et *ancona*.

BULLETIN MONUMENTAL.

LE récent ouvrage de M. Corroyer sur l'*Architecture romane*, que nous avons analysé ici (1), a remis sur le tapis la question préalable et essentielle de la définition du style roman.

L'architecture romane, avait dit Quicherat, est *celle qui a cessé d'être romaine, et qui n'est pas encore gothique.* M. le comte de Dyon, rejetant cette formule, propose de dire que l'architecture romane est la *renaissance de l'art romain.* Monsieur Anthyme Saint-Paul, répondant à ce dernier dans le *Bulletin monumental*, présente une définition nouvelle et assez originale : l'architecture romane est la *forme catholique de l'architecture romaine.*

C'est encore l'architecture romaine avec ses caractères fondamentaux, avec le pilier, l'arc demi-circulaire et les trois variétés de la voûte antique engendrées par le plein-ceintre : berceau, arêtes, coupole. Mais c'est l'architecture romaine épurée, débarrassée de la superfétation de l'entablement et des ordres grecs ; et complétée par l'application du système décoratif procédant de l'arc et de la voûte, et par l'association de la voûte au plan basilical.

Le savant archéologue élimine franchement le style byzantin. Il voit la cause réelle du développement du style roman dans les besoins de la liturgie catholique, imposant aux architectes occidentaux un programme nouveau, complexe et progressif. Le génie particulier des différents peuples qui ont mis en œuvre le style roman pour satisfaire aux besoins variés de ce programme, a créé les écoles régionales. M. Anthyme Saint-Paul place la période romane entre le IXe et le XIIIe siècle. Voici sa formule complète : *L'architecture romane est l'architecture romaine épurée et complétée suivant les besoins de la liturgie catholique et le génie particulier de chacun des peuples qui l'ont mis en œuvre du IXe au XIIIe siècle.*

Voilà certes une définition remarquable et qui, si elle n'est pas définitive, nous fait faire un pas dans la voie de la solution tant désirée.

Signalons dans la même livraison du *Bulletin* (n° 1, 1889), la monographie par M. H. Jadart de l'étrange église d'Asfeld (Ardennes), dont l'architecture marque un essai d'importation italienne ou orientale, dont le plan, exclusivement curviligne, rappelle assez la forme de la guitare et dont l'architecte doit avoir été le Frère François Romain, né à Gand en 1646, mort à Paris en 1735.

Monsieur L. Pallustre fait part aux lecteurs du

1. Année 1889, page 248.

Bulletin de trois découvertes qui datent déjà de quelques années.

Les Trappistes de Fontgombaud ont mis au jour le tombeau d'un moine du XIIe siècle qualifié *gloriosissime indolis viri*, qui contenait une étiquette, ou *pittacium* en plomb, portant une inscription relative au défunt.

Une autre sépulture, celle-ci du XIIIe siècle, a été découverte à Deöls près Châteauroux ; c'est celle d'un ancien évêque de Bourges, Pierre II de Chauvigny, déposé en 1234. Sa dépouille était accompagnée d'une crosse en ivoire, et d'une plaque de gant ayant servi de châton. Celle-ci, qui est en or, est un remarquable spécimen de l'orfèvrerie du XIIIe siècle.

Enfin, sous l'autel de Saint-Genou, on a trouvé une dalle portant une curieuse inscription du XIe siècle, relative au saint qui a donné son nom à la localité.

Parmi l'importante exhibition de bijoux francs qui a signalé l'exposition rétrospective de Bruxelles, M. le baron de Baye a distingué la superbe fibule de Marelles (Brabant) qu'il considère comme l'unique produit de l'industrie anglo-saxonne, exhumé d'une sépulture franque. Monsieur de Baye la rapproche des célèbres cloisonnés du Kent, et en conclut à des rapports entre

les barbares de Belgique et les Anglo-Saxons. A propos de la technique de cet objet, il se livre à une dissertation, qui rappelle les savants travaux que le tant regretté Ch. de Linas donnait naguère dans nos colonnes.

Signalons enfin, à la suite de M. l'abbé A. Bouillet, une statue en pierre de l'église de Galion (Seine et Oise), de la Vierge Marie portant dans ses bras les trois personnes de la sainte Trinité (XVIe siècle).

BULLETIN DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES.

M. Jos. Berthelé fait connaître plus de 70 noms ou signatures de fondeurs poitevins ou ayant travaillé en Poitou, de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIIIe ; les cloches énumérées comme émanant de ces fondeurs s'élèvent à plus de cent dont soixante-cinq existent encore.

M. l'abbé Esnault donne un inventaire des meubles du chevalier Delbœuf au Mans en 1706.

M. Éd. Leblanc s'occupe d'un sarcophage chrétien, jadis conservé à Auch. Peiresc en avait laissé un croquis ; M. Leblanc en a retrouvé une épave.

M. L. Merlet publie un compte de l'œuvre de la cathédrale de Chartres de 1416. On y trouve des détails curieux sur le luminaire du ciborium et de l'autel, sur les anges thuriféraires placés sur des colonnes aux angles de l'autel, sur des travaux de reliure faits par Ivonet Paris et Nicolas de Verson, sur quelques menus travaux d'orfèvrerie, de vitrerie, et autres, sur la fonte de la cloche nommée *Gabriel*, etc.

M. Musset donne connaissance d'une lame funéraire gravée, datée de 1471, et consacrée à un capitaine hollandais nommé Henri, décédé à La Rochelle. M. Musset signale, sans chercher à l'expliquer, la figure gravée sur cette dalle et qui représente un personnage nu à la physionomie jeune, aux cheveux bouclés, les mains croisées sur la draperie légère qui lui ceint les reins. Ne serions-nous pas en présence d'une curieuse et rare représentation de l'âme du défunt ? Quoi qu'il en soit, cette semaine même, accompagnant la gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc dans son excursion en West-Flandre, nous avons rencontré le même sujet dans une tombe de l'église de Sainte-Walburge, à Furnes (vers 1500).

M. le commandant de La Comble et M. le lieutenant Hanezo rendent compte des fouilles exécutées dans la nécropole romaine d'Hadrumète. Ils reproduisent les peintures d'une chambre sépulcrale découverte à Sousse.

L'AMI DES MONUMENTS.

Cette élégante publication nous donne une étude sur le château de Chenonceaux par M. Lucien Roy. M. Ad. Guillon publie le dessin

d'ensemble et un détail curieux de la porte principale du narthex de l'église abbatiale de la Madeleine de Veselay (XIe siècle).

L'ARCHITECTURE.

Continuons à analyser l'article original de M. Boileau sur l'*art* et le *fer*.

L'invention de la poudre a donné son premier élan à la métallurgie ; des machines ont ensuite permis, et à la fois nécessité la fabrication de grandes masses de fer; les chemins de fer dévorent des quantités énormes de métal, amènent les grands ponts et les grandes gares et finalement les palais d'expositions universelles. En même temps, les engins de guerre prennent des proportions formidables. Mais avec ces développements colossaux coïncide « comme un affaissement progressif de la splendeur modelable des formes ».

Les canons d'aujourd'hui ne paraissent plus formidables, leur fracas seul l'est resté ; encore l'artillerie de l'avenir sera-t-elle muette. Nos fusils si meurtriers ne sont plus que des tubes d'airain, enduits d'un vernis brunâtre ; la facilité de l'entretien a fait supprimer jusque leur poli et leur brillant. Quel moyen de faire encore un trophée de guerre artistique ? Il en est de même des instruments de musique et de tant d'autres objets. Le vêtement moderne est le cauchemar des statuaires, etc. L'auteur constate partout ce qu'il appelle « le tort fait à l'art par la détermination scientifique des apparences des objets ». Les champs de betteraves et de pommes de terre, bien cultivés, n'offrent plus au paysagiste que la forme de parallélogrammes multicolores. L'idéal du jardinier est de voir les arbres, isolés, ressembler à des sphères ; l'idéal de l'éleveur, de transformer les bêtes en masses de chair hideuses. Conclusion : Toute appropriation de la forme à un but exclusivement utile a d'autant moins de rapports avec l'art, qu'elle est plus parfaite.

Et cependant, la perfection scientifique ne peut pas être contraire à l'art. Le prosaïsme, qui est ici dénoncé à bon droit, provient, non pas de la détermination scientifique des ouvrages, mais des préoccupations utilitaires et égoïstes sous l'empire desquelles sont étudiés les problèmes relatifs à la fabrication des objets usuels. Notre siècle, non seulement très utilitaire, mais encore très matérialiste, marque de son empreinte ce qu'il touche. La science même le seconderait dans la création d'œuvres plus nobles, s'il avait la générosité de les concevoir. C'est, du reste, ce que paraît comprendre M. Boileau quand il ajoute « qu'à côté du besoin purement matériel, il existe toujours un besoin moral d'aspect, lequel perd de l'importance à mesure que croissent les besoins matériels ». Que ce besoin moral prenne l'intensité qu'il a connue dans les grands siècles, alors la science, au service de sentiments élevés, engendrera des formes rigoureuses et précises, strictement adaptées à l'usage, qui nonobstant réjouiront l'œil et l'esprit en révélant leur raison d'être, (en racontant leur petite histoire, suivant la jolie expression d'un grand artiste), et qui brilleront de leur splendeur propre sans avoir besoin de formes et d'atours empruntés. C'est le propre d'un siècle déshérité de sentiment et d'idéal, que de voir des hommes éminents comme M. Boileau, demander que le couronnement des études artistiques consiste à apprendre à *construire des formes*.

Nous rencontrons ici une page malheureuse. L'éminent architecte se trouve embarrassé en chemin par l'évidence d'une vérité suprême. « Topfer, lui a objecté un confrère, arrive à voir dans le Beau, avec un B majuscule, Dieu, c'est-à-dire l'ensemble des perfections ».

« Erreur! double erreur! riposte M. Boileau, déplorablement dévoyé. La vie doit être une lutte perpétuelle ou ne pas être. Le jour où nous serions arrivés à la perfection, il ne nous resterait plus qu'à nous suicider, pour faire preuve d'un dernier reste de vitalité. »

Et plus loin « une perfection tue l'autre ; les qualités ne vivent d'accord que médiocres ».

Enfin, la conclusion, évidemment fausse : « les manifestations du beau, aussi nombreuses que les artistes, sont l'exaltation d'une qualité quelconque, toutes les autres étant réduites au strict nécessaire ».

Dans un autre article, M. Boileau s'attache à établir la thèse qui suit : L'aspect intérieur d'un berceau en plein ceintre est, d'apparence absolument solide ; les poussées d'une voûte ou d'une charpente, n'existent pas pour un spectateur qui ne voit que l'intrados ; en conséquence, il est inutile de faire voir de l'intérieur les étais, les ceintrages, l'ossature de la construction. A ses yeux, les membres d'une charpente métallique ou autre, à part les chevrons, n'ont aucune beauté architectonique. Il en conclut que les charpentes métalliques apparentes ne peuvent pas offrir de formes artistiques. Les halles en fer ne peuvent être que des abris temporaires. Veut-on les convertir en monuments véritables, il faut cacher leur structure derrière une apparence de voûte, décorée suivant un thème conventionnel ; c'est ce qu'il appelle *construire des formes*.

Ce thème est fondé sur cette prémisse admise par M. Boileau, que l'ordonnance apparente d'une construction monumentale peut et doit avoir pour point de départ l'impression (erronée) d'un spectateur (mal initié aux notions élémentaires de la construction), et son ignorance des forces agissantes qu'elle recèle et qui en ont déterminé la

structure intime. Que l'on développe quelque peu ce raisonnement et l'on en viendra, de conséquence en conséquence, à faire absolument abstraction de la structure de l'édifice et à le cacher entièrement sous un décor complet affranchi de toute espèce de loi.

Deux mots encore d'un autre article du même M. Boileau au sujet du gothique moderne dont il se moque agréablement. Qu'on nous permette de le citer ici textuellement.

Les curés de campagnes ont créé, pour leurs besoins, une industrie nouvelle : les vitraux de couleur, industrie qui emploie les procédés de fabrication les plus mécaniques possibles pour produire un art généralement indigne de ce nom. On a vu jeter aux ordures des verres blancs de la Renaissance couverts parfois de vignettes délicieuses, pour mettre en place des mosaïques criardes à personnages à tant le mètre carré.

La statuaire polychrome du quartier Saint-Sulpice a pris une extension extraordinaire.

Aujourd'hui même le high-life un peu cosmopolite de Paris commande au faubourg Saint-Antoine des armoires à glace, des chiffonniers, des lits, jusqu'à des plafonds et des cheminées en style Louis XII.

Ces ouvrages sont exécutés avec les meilleurs placages de palissandre ; ils sont ornés des figurines les plus rabelaisiennes et se prêtent tout naturellement à enchâsser des glaces de Saint-Gobain. Les cheminées à la mode du vieux temps ont néanmoins des tablettes où l'on pose des pendules galvanisées représentant des édicules gothiques habités par des chevaliers bardés de fer, plus troubadours que ceux du romantisme Louis-Philippe.

On mêle à tout cela des fleurs de lis, des blasons grotesques et des lions héraldiques, et on y trouve une certaine attirance mystique qui convient admirablement, paraît-il, aux mystères de l'alcôve.....

C'est, qu'en effet, l'organisation du travail n'est pas redevenue exclusivement individuelle, comme il fallait qu'elle le devînt pour s'adapter à un mode ancien d'architecture, basé plus que tout autre, sur l'ingéniosité naïve de l'individu.

On a bien fait revivre le fer forgé, le plomb repoussé, le vitrail, le meuble de menuiserie et quelques autres menues industries, ç'a été un grand bien dont nous devons savoir gré à l'école gothique, mais ce bien n'a été qu'une goutte d'eau dans la mer. Il compte bien peu dans l'ensemble industriel si formidable, développé par l'emploi des machines.

Nos statuaires n'ont pas voulu redevenir des imagiers. Nos peintres ont continué à considérer la Renaissance comme le point de départ de leur art. Nos ébénistes se sont obstinés à juger bon l'art de Boule ; nos ciseleurs, après Benvenuto et Gouthière, ont toujours cru à l'amabilité des figurines nues ; nos tapissiers, après avoir hésité un instant, se sont remis à la traduction des tableaux décoratifs, ils ont conclu que les grands modelés et les perspectives aériennes se prêtaient admirablement aux vibrations de la couleur. Notre manufacture de Sèvres a trouvé avec Carrier-Belleuse la note qui convient à la matière qu'elle veut exalter ; bref, toutes les façons de l'art décoratif depuis la Renaissance ont prétendu vivre comme par le passé ; l'à-plat cerné n'est pas devenu dieu ; la petite charpente des tables à dessin des architectes rationnels n'a remplacé ni la marqueterie, ni les cabinets Henri II, ni le vernis Martin ; le vitrail mis en plomb n'a pas tué la glace et la terre poursuit sa course autour du soleil, tenant pour définitive la trouvaille de Galilée. Il suffit ! l'art du moyen âge ne sera plus qu'une question de mode ; on pourra le dénaturer, on ne fera pas plus revivre son esprit que ses formes.

Le mouvement que l'auteur raille ici avec tant d'esprit est celui qu'a produit l'influence de Viollet-le-Duc. Or, Viollet-le-Duc a été le révélateur de notre ancien art national ; son tempérament n'en faisait pas un chef d'école. Il a pu ramener dans les esprits la conviction de l'excellence des principes du moyen âge ; il était impuissant à en faire refleurir la pratique ; à peine son grand talent lui a-t-il permis de restaurer à moitié bien nos vieux monuments. Il a fait son œuvre dans le domaine archéologique ; des disciples mal préparés ont tenté prématurément de la poursuivre sur le terrain artistique ; mais cette œuvre reste encore à faire, elle est, nous n'en doutons pas encore, réservée dans un prochain avenir, à des artistes plus puissamment inspirés que ceux d'aujourd'hui, si les fervents du jour se laissent troubler et décourager par les théories décevantes du scepticisme contemporain.

Parmi les articles qui peuvent intéresser nos lecteurs, signalons, dans l'*Architecture*, les études de M. Rivoalen sur l'ancienne architecture seigneuriale en France, celles de M. Fournereau sur les ruines khmers du Cambodge siamois.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

ALBUM DES MISSIONS CATHOLIQUES. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00.

Les quatre volumes réunis dans un portefeuille richement orné en chromolithographie sont vendus au prix de fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

ALMANACH CATHOLIQUE DE FRANCE. — Édition de grand luxe. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00 ; demi-luxe, fr. 3,00 ; populaire, fr. 1,00.

Babelon (E.). (*) — LE CABINET DES ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — In-f°, 2e fascicule. Paris, Lévy, 1889.

Barthélemy (A. et E. de). — RECUEIL DES PIERRES TOMBALES DES ÉGLISES ET COUVENTS DE CHALONS-SUR-MARNE. — In-8°, 267 pp. Paris, Champion, 1889. Prix : 5,00.

Berthelé (Jos.). — RECHERCHES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS EN POITOU. — Un vol. gr. in-8°, de 500 pp. Melle, E. Lacuve.

Bouillet (A.). (*) — L'ÉGLISE DE SAINTE-FOY DE CONCHES (EURE) ET SES VITRAUX. ÉTUDE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE. — In-8°, de x-162 pp., 17 pl. et 17 vignettes. Caen, Delesques, 1889.

Le même.—NOTE SUR UN SCEAU DU XIIIe SIÈCLE. In-8°, de 11 pp. Saint-Maixent, Reversé, 1889.

CONGRÈS EUCHARISTIQUE DE 1889. (*) — Un beau vol. in-8°, 1075 pp., nombreuses gravures et planches. Paris, Dumoulin et Cie, 1889.

Corneille (P.). — L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de XXXII-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. Cent exemplaires numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édition sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Soc. Saint-Augustin.

Courajod (L.). — LA COLLECTION DURAND ET SES SÉRIES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE AU MUSÉE DU LOUVRE. — In-8°, de 56 pp. et pl. Caen, Delesques.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00 ; Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Durand (l'abbé).— L'ÉCRIN DE LA SAINTE VIERGE. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Durieux (A.). — ANTOINE-FRANÇOIS ST-AUBERT, PEINTRE CAMBRÉSIEN (1715-1788).—In-12, de 40 pp. Cambrai, Renaut. Prix : fr. 4,00.

Espérandieu (E.). (*) — ÉTUDE SUR LE KEF. — In-8°, de 147 pp. avec 2 lithogr. Paris, Barbier, 1889.

Le même. — NOTE SUR UNE MARQUE DE VERRIER DÉCOUVERTE PRÈS D'AUCH. — In-8°, de 11 pp. Auch, Foix, 1889.

Farcy (L. de). — HISTOIRE ET DESCRIPTION DES TAPISSERIES DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS. — 1 vol. in-4°, de 80 pp. et pl. Nombreuses gravures. Lille, Soc. Saint-Augustin, 1889.

Fuzet (Dr). — LES ÉCOLES DE SAINT-LUC ET L'ENSEIGNEMENT DE L'ART CHRÉTIEN. — Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,50.

Gaborit (l'abbé). — LE BEAU DANS LA NATURE ET DANS LES ARTS. — 2 volumes, in-8°. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Germain (Léon). (*) — NOTES COMPLÉMENTAIRES SUR LES ANCIENNES CLOCHES DE L'ÉGLISE SAINT-EPVRE A NANCY. — Nancy, Crépin-Leblond, 1889.

Le même. (*) — LES ANCIENNES CLOCHES DE LA PAROISSE DE MONTMÉDY. — Broch. in-8°, de 16 pp. Montmédy, Pierrot, 1889.

Le même. (*) — FROVILLE (CANTON DE BAYON). — Broch. in-8°, de 15 pp. et une planche. Nancy, Sidot, 1889.

Havard (H.). — DICTIONNAIRE DE L'AMEUBLEMENT ET DE LA DÉCORATION DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS. — In-4°, 615 pp. Paris, Quantin, 1888. Prix : fr. 55,00.

Ingold (P.). (*) — LUÇON ET SAINT-MICHEL EN L'HERM (VENDÉE). — In-f° de 32 pp., avec 14 héliogravures et 15 vignettes dans le texte. Paris, Motteroz.

Lagrange (A.) et **Cloquet** (L.). — ÉTUDES SUR L'ART A TOURNAI ET SUR LES ANCIENS ARTISTES DE CETTE VILLE. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 [1].

Lecoy de la Marche. — LE XIIIe SIÈCLE ARTISTIQUE.— Grand in-8° Jésus, de 500 pp., illustré de plus de 100 gravures dans le texte. Prix : broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Lefèvre-Pontalis (E.).—ÉTUDE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE SUR LA NEF DE LA CATHÉDRALE DU MANS. — In-8°, 32 pp. Mamers, Fleury et Dangin.

LA TRÈS JOYEUSE, PLAISANTE ET RÉCRÉATIVE HISTOIRE DU GENTIL SEIGNEUR DE BAYART, composée par le loyal Serviteur : édition de luxe, volume grand in-8°. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 8,00.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*.

Livre de Famille : Prix en feuilles :

Sur beau papier teinté, fr. 30,00 ; sur papier du Japon, fr. 50,00. Soc. Saint-Augustin.

Feuilles supplémentaires sur beau papier teinté, fr. 8,00 ; sur papier du Japon, fr. 12,00 ; écrin en percaline, plaque or et noir, fr. 10,00 ; écrin riche en cuir, mosaïque, plaque or, fr. 30,00.

Le livre des Souvenirs. — 1 volume. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Marsaux (l'abbé). (*) — Monographie de l'église de Chambly. — Broch. in-8°, de 18 pp. et une planche. Beauvais, Père, 1889.

Le même. (*) — Vitraux de l'église Saint-Martin de Groslay. — Broch. in-8°, de 12 pp. Pontoise, Amédée, 1889.

Mély (de). (*) — La crosse dite de Ragenfroid. — In-4°, de 17 pp., avec une héliogravure. Paris, 1888.

Molinier (E.). — Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. — In-4°, 305 pp. et 207 grav. Paris, libr. de l'Art. Prix : fr. 25,00.

Montault (Barbier de). — Biographie campanaire.—Avec une planche hors texte. 1889.

Le même. (*)— Œuvres complètes de Mgr X. Barbier de Montault. — (Inventaires ecclésiastiques). 2 vol., gr. in-8°, de 580 pp. chacun. Poitiers, Blais, Roy et Cie, 1889.

Le même. (*) — Inventaire du testament de Saint-Yrieix. — Brochure in-8°, de 10 pp. Limoges, Ducourtieux, 1889.

Müntz (E.). — Histoire de l'art pendant la Renaissance. — In-4°, de 744 pp. et 1 pl. Paris, Hachette. Prix : fr. 25,00.

Musset (G.). (*) — Aulnay. — In-f°, de 16 pp. avec 6 héliograv. et 2 vignettes dans le texte. Paris, Motteroz, 1888.

Musset (G.) et **Berthelé** (J.). (*) — Dampierre-sur-Boutonne, Villiers-sur-Chizé et Beauvoir-sur-Niort (Deux-Sèvres). — In-8°, de 12 pp., avec 6 héliogr. et 2 vignettes dans le texte. Paris, Motteroz, 1888.

Normand (Ch.). (*) — Nouvel itinéraire-guide, artistique et archéologique de Paris. — In-8° de poche, avec nombreuses planches dans le texte et hors texte. Paris, rue Miromesnil, 98. Publié sous le patronage de la Société des *Amis des Monuments parisiens.*

Palustre (Léon). (*) — La Renaissance en France. — In-f°, 15e livr., pp. 229-316, avec 5 eaux fortes et 30 vignettes dans le texte. Paris, Quantin, 1889. Illustrations sous la direction de E. Sadoux.

Pillet (l'abbé A.). — Les Catacombes de Rome. — Guide du pèlerin au cimetière de Calliste, illustré de nombreuses gravures dans le texte. Un vol. in-18 jésus, de 160 pp. Prix : relié percaline rouge, plaque or et noir, fr. 2,25. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Rethoré (G.). — Les cryptes de Jouarre, notice historique. — In-8°, 31 pp., grav. Paris, Joly. Prix : 3,00.

Rossignol (C.) et **Bertrand** (A.).—Notice sur les découvertes faites a Vichy, et en particulier sur des bractéoles votives d'argent.—In-8°, de 48 pp. et 8 pl. Moulins, Auclaire, 1889.

Tardieu (A.) et **Boyer** (A.). — Histoire illustrée des villes d'Auzannes et de Crocq.—Broch. in-12 de 186 pp. nombreuses gravures. — Herment (Puy-de-Dôme). Tardieu, 1888.

Théatre des cruautés des hérétiques au XVIe siècle. — Édition ordinaire fr. 2,50 ; édition de luxe, fr. 4,00. Soc. Saint-Augustin.

Torré (l'abbé A.). — Guide de l'église de St-Eustache, a Paris. — In-18, de 176 pp. avec grav. Paris, Dupont. Prix : fr. 0,50.

Venant (de Saint-). (*) — Saint-Benezet, patron des ingénieurs. — In-8°. Bourges, T. Pigelet, 1889.

Vidal (A.). — La lutherie et les luthiers. — In-18, II-352 pp. et 29 pl. Paris, Quantin. Prix : 25 fr.

Witte (Bon J. de). (*) — En Palestine. — In-8°. Paris, H. Chapellier, 1889.

COLLECTION DES CHEFS-D'ŒUVRE CLASSIQUES, in-16. — Société Saint-Augustin.

Florian. — Fables choisies.

Racine. — Esther.

Racine. — Athalie.

Bossuet. — Oraison funèbre du Prince de Condé.

Fléchier. — Oraison funèbre du Vicomte de Turenne.

Boileau. — Satires.

Bossuet. — Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.

Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 2,00.

La Fontaine. — Fables choisies.

Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 4,00.

Massillon. — Petit Carême.

Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 6,00.

Corneille (P.). — L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers français.

Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 12,00.

Sévigné (Madame de). — Lettres choisies.

Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 4,00.

Massillon. — Paraphrase morale des Psaumes. 2 volumes.

Édition de bibliophile, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 14,00.

Fénelon. — Lettre a l'Académie.
Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 4,00.

Boileau. — L'art poétique.
Édition de bibliophile. Cent exemplaires numérotés, papier Wathmann. L'exemplaire, fr. 2,00.

Allemagne.

Klette (B.). — Die Schule der Architectur. — Anleitung zur Entwickelung der Kunstform im Hochbau der Gegenwart. In-4°, III-120 pp. et 595 figures. Halle, Knapp. Prix : fr. 11-50.

Knackfuss (H.). — Deutsche Kunstgeschichte. — In-8°, VI-596 pp. Bielefeld, Velhagen et Klasing. Prix : fr. 15-00.

Lindenberg (P.). — Das Hohenzollern-Museum in Berlin. — In-8°, de 51 pp. et pl. Berlin, Paethel. Prix : fr. 1-50.

Otzen (J.). — Gothische Bauornamente. — In-folio, 20 pp. Berlin, Wasmuth. Prix : fr. 24-00.

Weyer (F.). — Tabellen fur Baugeschichte. — Handbuch für Architecten, insbesondere für Studirende der Architectur. In-4°, XI-156 pp. Berlin, Wasmuth. Prix : fr. 3-60.

Belgique.

Almanach catholique de Belgique. — Édition de grand luxe. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00 ; demi-luxe, fr. 3,00 ; populaire, 1,00.

Busschaert (P.). — Anciens Noëls. — Chants de Noël, mélodies populaires anciennes, notées et harmonisées pour piano ou harmonium et chant. — Douze chants. Le n°, édition de luxe, fr. 0,50 ; édition ordinaire, fr. 0,25 ; les 12 numéros, réunis dans un élégant portefeuille, orné de chromolithographies sur les plats, fr. 6,00. Soc. St-Augustin.

Caster (Abbé van). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'Église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Prix : fr. 10,00. Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierres de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Soil (Eug.). — La restauration de l'art chrétien en Belgique. — In-12. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,25.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Van den Gheyn (abbé G.). — Les caveaux polychromés en Flandre. — In-8°, 35 pp. 7 pl. Gand, Engelcke, 1889. Prix : fr. 4,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Hollande.

Poortman (C.). — Vioolschool. — Theoretische-Praktische handleiding bij het onderwijs in het Vioolspel. In-folio, VIII-120 pp. Groningue, Wolters. Prix : fr. 9,00.

Italie.

Caffi (M.). — Alcuni artisti cremornesi e specialmente maestri di legname nei secoli XV° e XVI°. — In-8°, 13 pp. Milano, Giuseppe Prato.

Forcella (V.). — Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri. — In-8°, XIII-313 pp. et fig. Milano, Giuseppe Prato. Prix : fr. 14,00.

Landriani (G.). — La basilica ambrosiana fino alla sua transformazione in chiesa lombarda a volte. — In-folio, VIII-48 pp. et 6 pl. Milano, Ulrico Hœpli. Prix : fr. 36,00 fr.

Passavent (J.). — Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi : opera tradotta corredata di note e di una notizia biografica dell'autore da Gaetano Guasti. — In-16, II-355 pp. Firenze, Le Monnier. Prix : fr. 4-00.

Tanfani Centofanti (L.) et **Lupi** (C.). — Donatello in Pisa : documenti publicati. — In-4°, IV-27 pp. Pise, Francesco Mariotti.

Vasari (G.). — Le vite dei più celebri pittori, scultori et architetti. — In-8°, 1053 pp. et figures. Firenze, Andriano. Prix : fr. 6,00.

Russie.

Sokalskij (J.). — Ruskaja narodnaja muzyka. — In-8°, de 368 pp. et figures. Charkow, Sydowski. Prix : fr. 6,50. L. C.

Chronique. CONGRÈS ET EXCURSIONS : Congrès international d'architecture ; congrès archéologique de Belgique ; excursion au Vieux-Poitiers ; congrès de Bochum ; excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — NOUVELLES : Polychromie des statues antiques ; fresques à Saint-Paul de Londres et à Peretola (Florence) ; nécropole mérovingienne ; musée du Louvre ; prix de Rome ; Palais de Grenade ; lauréats du congrès d'Evreux ; incendie de l'abbaye de Montvilliers, du couvent de Mury, etc. — RESTAURATIONS : restaurations aux églises de Dinant, de Walcourt ; monument de J. Van Maerlant.

Congrès et Excursions.

AU Congrès international d'architecture de cette année, M. de Baudot a présenté une étude remarquable sur l'enseignement de l'architecture. Il estime qu'il n'existe pas d'esthétique contemporaine, et que l'architecture moderne n'a pas de caractère propre. Il estime aussi que, quel que soit le talent montré par plusieurs architectes, la façon actuelle de pratiquer l'architecture ne répond pas aux besoins de notre époque.

Il critique l'enseignement de l'école des Beaux-Arts. L'architecte a trop cru à l'ornementation des temps passés, mais pas assez à la logique d'une ornementation basée sur l'emploi rationnel des matériaux. Il manque à la jeunesse la foi dans l'éclosion d'un art contemporain.

M. de Baudot termine par les propositions suivantes :

1°. Introduire des réformes dans l'enseignement de l'architecture.

2°. Restreindre le nombre des élèves de l'école nationale des Beaux-Arts à une élite.

3°. Encourager les écoles de second ordre dans les départements et à Paris.

4°. Baser les examens de composition d'architecture sur les connaissances scientifiques ou sur une étude raisonnée des programmes.

5°. Développer la connaissance des différents styles, aussi bien ceux de l'antiquité que ceux du moyen âge.

LE Congrès archéologique de Belgique a tenu sa séance annuelle de cette année dans le Nord. Réuni à Anvers, il s'est dirigé vers Middelbourg, par la voie de l'Escaut. Il y a été l'objet de la part des autorités hollandaises du plus flatteur et du plus aimable accueil. Les excursionnistes ont surtout admiré le bel hôtel-de-ville de Middelbourg (XIVe siècle).

Ils ont visité le Musée et plusieurs localités de la région : Serooskerke, Noordhout, Rhynsburg, Overduin, Breezand, Oostkappel, Domburg, Westkappel, Vere, etc. — A Domburg, ils ont été présentés à S. M. la reine de Roumanie, en villégiature aux eaux de Domburg, et ont proclamé Sa Majesté présidente d'honneur du Congrès. Le prochain Congrès se réunira à Liége.

LE cours d'archéologie poitevine inauguré ces temps derniers à la Faculté des lettres de Poitiers par M. E. Ginot, vient de recevoir un complément utile dans l'organisation d'excursions ayant pour but d'éclairer par l'observation directe, l'enseignement théorique des conférences.

Une première visite a été consacrée au Vieux-Poitiers, situé à quelques kilomètres de la station des Barres. C'est là que Pépin et Carloman se partagèrent le royaume de Charles Martel en 742.

Ce lieu est aujourd'hui désert, et le nom ne s'applique plus qu'à des ruines. La grande voie romaine de Poitiers à Tours qui le traverse n'est plus qu'une modeste petite route. Un rapide coup d'œil suffit pourtant à faire reconnaître, dans cette large et profonde échancrure semi-circulaire, le procédé ingénieux autant qu'économique dont les Gallo-Romains nous ont laissé de si nombreux exemples. Ainsi furent conçus, pour ne parler que des plus proches ou des plus récemment découverts, les théâtres de Chassenon, des Bouchauds et de Sanxay.

A quelques pas de là, de hautes murailles dressent leur tête au milieu des arbres. L'aspect de ces ruines est celui qu'offrent les tours carrées des premiers siècles du moyen âge, mais le ciment rose et solide du blocage et le petit appareil du revêtement ne peuvent être attribués qu'à l'époque romaine. Les uns voient dans ces ruines les débris d'un palais, les autres, la cella d'un temple détruit. Il serait à désirer que des fouilles habilement conduites vinssent dégager le plan de cet important édifice et révéler par là sa destination.

Un autre monument, plus grossier d'aspect, mais d'une valeur documentaire au moins égale, sollicite encore l'attention. C'est le menhir qui se dresse à quelques mètres à l'Est de la route qui conduit aux villages de Chezelle et des Bretons. Une courte inscription, gravée à sa partie inférieure, lui a valu bien des visites, et ce n'est

pas sans quelque hilarité que l'on peut relire aujourd'hui les interprétations singulières dont elle a été l'objet.

RATIN BRIVATIOM
FRONTV TARBEISONIOS
IEVRV

L'inscription peut se traduire ainsi, selon M. Ginot : *Fronto, fils de Tarbeisonos, a fait cette pierre sacrée des Brivates.*

LA trente-sixième assemblée générale des catholiques de l'Allemagne a eu lieu à Bochum, en Westphalie, à la fin d'août. Il a été organisé à cette occasion une exposition de l'art chrétien.

Au début, on pensait que la ville de Bochum, centre d'un grand district industriel où l'on ne s'occupe guère d'art, ne se prêterait pas à une exposition de cette nature. Toutefois le Comité a passé outre ; les résultats qui ont été obtenus sont surprenants et le succès de l'exposition considérable. Toutes les branches du vaste domaine de l'art chrétien y sont représentées. Parmi les collections qui ont été envoyées il y en a dont la valeur est très grande.

NOUS donnons ici après une rapide relation de la dernière excursion de la *Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc :*

L'excursion habituelle de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc a eu lieu cette année dans la West-Flandre. Le rendez-vous était fixé à Courtrai devant la statue de Palfyn, inaugurée depuis quelques jours, et qui ne fera du reste pas le plus bel ornement de la ville de Courtrai.

L'église de Saint-Martin offre un spécimen, assez rare en Belgique, de trois nefs hautes, couvertes de voûtes qui retombent sur des colonnes uniques. La Gilde a eu le plaisir d'y trouver une belle croix triomphale, récemment placée à l'entrée du chœur. Celui-ci, reconstruit depuis vingt ans, constitue une fâcheuse innovation dans un monument ancien. Un ouvrage bien malheureux est l'immense jubé, qui étend son plafond plat et bas, pareil au tablier d'un pont, sur toute l'étendue des deux premières travées de la grande nef, assombrie et gâtée.

L'église Notre-Dame possède, outre le plus beau tableau de Van Dyck, la superbe chapelle des comtes de Flandre, bâtie par Louis de Male en 1374 ; elle contient les portraits des anciens comtes ; ce sont des peintures murales, restaurées et complétées, mais malheureusement déjà atteintes par de nouvelles dégradations. Les arcades qui abritent ces figures offrent dans leurs écoinçons de ravissantes sculptures historiées.

Un coup d'œil est donné à la pittoresque porte d'eau du Broël et à ses deux belles tours. L'hôtel-de-ville, en style gothique de la dernière époque, est perdu pour l'art, en ce qui concerne son architecture extérieure, à cause de la restauration inepte qu'il a subie prématurément. La salle échevinale est décorée de riches peintures murales dues aux pinceaux de MM. Guffens et Swerts. Très remarquables en elles-mêmes, elles ont le défaut de sacrifier dans une large mesure l'architecture de la salle, au lieu de faire valoir sa riche cheminée, son beau plafond de chêne et toute sa gothique ordonnance.

On visite l'église de Saint-Michel, un beau vaisseau gothique, bâti au commencement du XVIIe siècle par les PP. Jésuites, qui sont restés les derniers tenants du style du moyen âge, comme le prouvent leurs églises, toutes contemporaines de celle de Courtrai, élevées à Tournai, à Bruges, à Mons, à Bruxelles, à Gand, à Cologne, à Luxembourg. Celle de Saint-Michel à Courtrai vient d'être restaurée de la meilleure manière et vraiment transfigurée par les soins de Mr J. Van Ruymbeke. Signalons son curieux triforium à couloirs. Les excursionnistes ont pu y admirer la ravissante statue de N.-D. de Groeninghe, offerte par le Pape à la princesse Béatrice de Brabant en 1280. Ils y ont vu aussi une chasuble de saint Thomas de Cantorbéry ; ils devaient en rencontrer une autre plus loin, au petit béguinage de Dixmude.

La seconde journée débuta par la visite de Wervicq, petite ville frontière qui possède une église ancienne et étrange. Si nous sommes généralement, et à juste titre, admirateurs des œuvres du moyen âge, il en est, devant lesquelles nous constatons pourtant les faiblesses d'un artiste inhabile ; celui qui a jeté les voûtes de l'ambulacre de Saint-Médard, qui a élevé ces lourdes chandelles de pierre pour contrebuter les arcs-boutants, et a substitué au triforium cette série de niches, si peu gracieuses, était certainement un fruit sec de son temps. Lui et ses successeurs semblent avoir, en outre, porté aux archéologues, le défi de se retrouver dans l'âge des diverses parties de leur œuvre. — Signalons dans cette église le mausolée d'Hector de Meliadec (✠ 1498), avec statue couchée en pierre de Tournai, dissimulée dans une armoire.

De Wervicq, on gagne Ypres-La-Belle, que l'on proclame unanimement comme la capitale de la Belgique monumentale. C'est là que la Gilde a voulu célébrer son jubilé de vingt-cinq ans par une messe chantée dans l'ancienne cathédrale. Nous ne nous étendrons pas sur les beautés d'un édifice fort connu des touristes. Signalons seulement deux objets à peu près ignorés, que nous avons rencontrés au Trésor : un calice du XVe siècle orné de nombreux médaillons historiés en émaux translucides, et un pied de reliquaire-monstrance en cuivre doré et en argent niellé ; ce ravissant objet, malheureusement incomplet, est d'une originalité et d'une grandeur d'aspect, qui révèlent du premier coup d'œil l'époque du XIIIe siècle et rappellent d'une manière frappante les œuvres fameuses de l'école du Frère Hugo d'Oignies ; il appartient aux Dames de l'Institut Rousbruggen à Ypres. — Nous remarquons dans le chœur un cénotaphe en marbre noir portant l'effigie en ronde bosse de l'épouse (✠ 1506) de l'infortuné Hugonet, chancelier de Bourgogne ; il a été brutalement entaillé pour faire place à un lambrissage de marbre ; à côté l'on voit les tombes de Jansénius, de Rythovius, etc. La chapelle du Saint-Sacrement, accolée à la petite nef Sud, est couverte d'une voûte en bois polychrome ; on y voit un tableau daté de 1645, offrant une vue de l'intérieur de l'église, avec ses anciens vitraux, ses peintures murales, sa croix triomphale et sa curieuse chaire de vérité. — Nous remarquons que la croix triomphale, assise sur la *trabes*, pose sur un large panneau sculpté, formant soubassement, à l'instar de ce qui a été tenté à Hal. Cette disposition, condamnée par les Commissions des monuments avec une rude sévérité, paraissait à plusieurs très satisfaisante pour l'œil ; nous constatons qu'elle s'appuyait sur des exemples anciens.

La chapelle de N.-D. de Tuyne est ornée de vitraux modernes de toute beauté, et de peintures murales simples mais harmonieuses, dans la gamme desquelles on a réussi à faire entrer le ton neutre de la pierre bleue. C'est là un résultat des plus intéressants. Les églises belges bâties

en pierres d'Écaussines, de Tournai, etc. ont repris, depuis que ces riches matériaux ont été remis à nu, un caractère monumental qui a fortement impressionné le public, et celui-ci répugne à les voir disparaître totalement sous la décoration polychrome; de là une forte prévention contre le retour à la peinture murale. Cette prévention pourra être vaincue, si l'on parvient à faire entrer dans le décor quelques-uns des membres les plus riches de l'architecture, en laissant à nu leur belle paroi de pierre.

Si l'ampleur et la majesté incomparables du vaisseau de Saint-Martin nous transportent d'admiration, on ne peut en dire autant de la façade du transept faisant face aux Halles, que des architectes ignares, soutenus alors par une Commission des monuments bien faite pour les aider, ont appliquée comme un emplâtre aux flancs du noble édifice. Heureusement, la Commission royale actuelle a eu le bon goût de reconnaître la faute commise il y a trente ans, et l'enlèvement de la façade postiche est décidé.

Que ne peut-on également délivrer les Halles, ce monument sans rival, des restaurations inintelligentes et des statues qui la déparent. Une série d'artistes se sont essayés à des époques successives, à sa décoration picturale. Deux naïfs imagiers du moyen âge, Joris Uutenhove et Jean Penant (1468), ont laissé sur l'un des murs de la salle échevinale un décor historié qui se range avec respect dans les champs restreints que lui laisse une architecture très développée, dont il fait ressortir les lignes et dont il relève vigoureusement le caractère monumental. Leur œuvre restaurée reste là comme pour protester contre la désinvolture avec laquelle leurs successeurs modernes se sont joués des règles imposées par l'intérêt du monument et la technique même de leur art.

Les autres peintures de la salle échevinale sont dues à M. Guffens et nous y retrouvons, comme à Courtrai, des personnages de grand style, défilant en procession, dans ces attitudes tranquilles qui conviennent à la peinture murale comme à la statuaire; le dessin est noble et décoratif, le coloris est riche. Toutefois le modelé détruit les parois des murs, et malgré leur caractère, tous ces personnages trop vivants semblent vouloir envahir la salle exiguë qu'ils décorent, sinon se mêler aux rangs des visiteurs.

M. F. Pauwels, dessinateur et coloriste non moins habile, mais décorateur plus faible, s'est donné autrement libre carrière dans la vaste galerie dont les murailles antiques étaient livrées à son pinceau. Ce n'est pas seulement le modelé des figures, qui rompt ici le plat des murs ; ceux-ci disparaissent entièrement sous des tableaux de chevalet, aux perspectives profondes, et l'illusion est telle, que les fermes vigoureuses et apparentes de la charpente monumentale paraissent suspendues dans l'air comme par une puissance surnaturelle. Ici, il ne reste plus rien des tons plats, du dessin tranquille et des judicieux artifices, qui donnaient autrefois son caractère spécial à la peinture décorative.

La seconde partie de la grande galerie est en ce moment même décorée dans un style qui est le contrepied du précédent. Ces pauvres Halles, si belles et si dignes de vénération, sont comme vouées à des expériences *in anima vili;* elles sont abandonnées aux entreprises les plus inconséquentes de l'art contemporain aux abois. Les voici aujourd'hui livrées aux hardiesses étranges d'un artiste, qui paraît vouloir réaliser dans la peinture les originalités que la *Jeune Belgique* se permet dans sa littérature décadente.

M. Delbeke, lui, ne craint pas les tons plats et amortis, il ne redoute pas la rudesse d'un trait sommaire. Sa perspective est conventionnelle, comme il convient, et à ce point de vue, son œuvre constitue une violente réaction contre la manière de ses prédécesseurs. Mais, parmi les membres de la Gilde, qui étaient là une centaine d'architectes, de peintres, de sculpteurs, d'archéologues instruits, il n'en était pas un, qui ne fût stupéfait, qu'en l'an de grâce 1890, sous les auspices et le contrôle d'administrations supérieures, il fût possible qu'on autorisât un artiste à couvrir les murs d'un antique et noble édifice, d'élucubrations aussi étranges, aussi inconsistantes, aussi incorrectes, aussi dénuées de charme et de beauté réelle. La rudesse du trait dépasse l'archaïsme le plus corsé ; il affecte les allures de certaines caricatures anglaises ; la coloration est tranquille, mais c'est grâce à des tons sales et fauves, qu'il n'est que trop aisé de maintenir en harmonie avec la tonalité rousse des charpentes avoisinantes.

Les personnages émaciés, malingres et vulgaires, se meuvent sans dignité et sans grâce au milieu d'une architecture empruntée à tous les styles; les scènes, par leur étrangeté, comme par leur complication, sont des rébus pour les spectateurs. On assure que la Commission royale des monuments a donné sa pleine approbation à cette œuvre maladive; pour notre part, nous ne pouvons protester assez énergiquement contre une entreprise que nous considérons comme la profanation d'un des plus beaux monuments que possède la Belgique.

A Saint-Jacques, nous remarquons la tour, empreinte du style local, la nef, d'une hauteur extraordinaire, le chœur, en style gothique primaire, et des vitraux incolores.

La Boucherie offre un rez-de-chaussée et un premier étage, datant du XIIIe siècle, d'une ravissante architecture. On y remarque un petit monument funéraire de 1400, représentant N.-D. de Tuyne, la lame de Jean Van Hazebrouck (1373), et celle d'un bourgeois, avec sa femme, leurs 8 fils et leurs 7 filles (1463).

L'hospice Saint-Nicolas de Belle offre de jolies voûtes en bardeaux, la tombe relevée d'un sire de Lichtervelde (1487), la dalle de François et de Georges Belle (✠ 1423, ✠ 1417), de deux religieuses, etc. — La petite salle voisine du secrétariat est tapissée de cuirs de Cordoue, garnie de meubles anciens, et ornée d'une haute-lisse d'Audenarde.

L'église de Saint-Pierre, l'hospice Saint-Jean, l'hôpital Sainte-Marie, avec ses pierres sépulcrales des XIVe, XVe et XVIe siècles, et sa lame de cuivre, et les vieilles maisons d'Ypres devenues trop rares, sollicitent encore notre attention.

La coquette ville de Poperinghe, ancienne dépendance de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, compta jadis jusque dix-sept mille ouvriers tisserands. Réduite à 11,000 habitants, elle a gardé trois églises, bien belles autrefois, mais aujourd'hui gâtées par de désolantes restaurations. Puissent y échapper les rares parties qui ont gardé leur heureuse vétusté.

Deux sont perdues irrémédiablement; la troisième est en train de l'être. Il faut stigmatiser le parti pris qui consiste à prodiguer la pierre dans ces intéressants monuments en briques, et à gratter le badigeon, sans égard pour les peintures murales qu'il recouvre.

Dixmude nous offre un hôtel-de-ville moderne dont le grand défaut est de manquer de simplicité dans la partie centrale de sa façade. L'église a subi des restaurations fâcheuses; on admire à l'intérieur un jubé du style flamboyant exécuté, sinon dans un style heureux, du moins avec un art merveilleux, vers 1538 par Jean Berthet. Cette église est remplie d'objets d'art des derniers siècles qu'il serait trop long d'énumérer ici.

Le pittoresque petit béguinage de Dixmude est un souvenir tout vivant d'un passé qui n'aura pas de lendemain; cette intéressante institution s'éteint faute de ressources. La Grande Dame, vénérable octogénaire issue d'une des meilleures familles des Flandres, n'a plus que quatre compagnes. Elle nous montre avec bienveillance différents joyaux, notamment une ravissante paix en

cuivre ciselé et gravé, ornée de l'image de sainte Catherine, et surtout la chasuble de saint Thomas Becquet, dont le tissu appartient au XIIe siècle, mais dont la croix et la colonne sont des broderies du XVe siècle; le manipule est fait d'un tissu sarrazinois de drap d'or à méandres grecs d'une extrême finesse.

L'église de Saint-Pierre à Loo, du XIVe siècle, offre un beau chœur à chevet plat, des voûtes en bardeaux du XVIe siècle, des vitraux, restaurés, du XVIIe siècle, un cuivre funéraire ciselé, des ornements sacerdotaux du XVIe siècle et plusieurs anciens tableaux. Cette petite ville possède un hôtel-de-ville du XVIe siècle, une porte d'enceinte flanquée de deux tourelles, un if séculaire et les restes d'un ancien château.

L'église de N.-D. de Wulveringhem conserve quelques vestiges antiques qu'on fait remonter jusqu'au VIIIe siècle, et d'autres parties, d'époques variées. L'église de Saint-Omer à Vinchem offre un joli type d'église rurale; elle est cruciforme, à trois nefs; tour occidentale; chevet polygonal au chœur et plat aux bas-côtés; on a remplacé par un toit unique le triple comble des nefs.

La Gilde n'a pas craint de parcourir à vue de clocher les plaines flamandes pour étudier les types curieux des églises rurales de cette région. Le pays manque de pittoresque, mais il a ses aspects intéressants. De maigres campagnes plates comme une mer tranquille, montrant dans de profonds lointains, çà et là, autour d'une flèche aiguë et claire les toits rouges et les murs blancs de modestes chaumières; mais aux environs de Furnes, la plaine perd ses vastes horizons, et se voile de toutes parts par des rideaux d'arbres qui bordent les chemins et les limites des propriétés. Dépourvus de pierres, les habitants de ces contrées ont trouvé moyen d'élever, avec leur seule brique jaune, des églises d'une parfaite élégance, qui constituent un type tout à fait original. Sainte-Walburge à Furnes est un des plus beaux monuments en briques du pays; elle rappelle les grands édifices en briques d'Allemagne; les membres de la Gilde, qui ont l'an dernier visité ceux-ci, s'accordent à proclamer la supériorité de l'architecture de la West-Flandre au point de vue de l'élégance. Dans cette église, comme dans bien d'autres, on constate de malheureuses tentatives de restauration; une faute trop souvent commise a été le remplacement par des meneaux en pierres ces intéressants meneaux en briques que les anciens architectes flamands avaient l'art de si bien construire, et qui se sont conservés si corrects et si élégants. L'église Sainte-Walburge montre sur ses murs des traces d'une intéressante polychromie, qu'un débadigeonnage habile ferait sans doute entièrement reparaître.

Nous remarquons avec un vif intérêt sur la Grande Place une jolie maison en bon style gothique brugeois portant le millésime 1624. Au coin de la Grande Place s'élève un sombre édifice fort altéré, autrefois flanqué du beffroi communal, et qui a pris, depuis l'occupation espagnole, le nom de *Pavillon des officiers*. Nous avons pu voir les plans fort bien dressés par M. Vyncke pour rendre à ses murs défigurés leur caractère élégant et monumental. L'église de Saint-Nicolas, singulièrement défigurée, n'offre plus qu'un médiocre intérêt.

Les églises de la West-Flandre sont remarquables, on le sait, par leurs trois nefs égales et juxtaposées sous un triple comble à deux versants. Deux pignons latéraux, ouverts dans leurs flancs pour prendre un large jour, leur donnent comme un faux transept sans saillie. Ce type répandu de Courtrai jusqu'à la mer, offre toutefois deux variantes, qu'on rencontre respectivement dans l'une et dans l'autre des deux châtellenies qui avaient pour siège Ypres et Furnes. C'est par les tours que s'établit la différence. Dans la première région, la tour est occidentale et caractérisée par les contreforts d'angles à nombreux ressauts, qui augmentent encore l'aspect trapu dû à leurs larges proportions. Plus à l'Est, au contraire, la tour s'élève à cheval sur la croisée, elle est svelte; une galerie aveugle la couronne, cantonnée de quatre clochetons; elle est couronnée d'une flèche aiguë en briques dont les huit arêtes sont garnies de crochets.

Le joli village d'Alveringhem nous offre un nouveau modèle d'une de ces intéressantes églises: trois nefs accolées sous trois combles à deux versants, mais de largeur inégale, couvertes de bardeaux, offrant trois pignons en façade, prolongent jusqu'au chevet un ensemble de sept travées et se terminent par des absides à trois pans. Les fenêtres, largement ouvertes, sont ornées de meneaux en briques admirablement appareillés. Dans les pignons d'un faux transept s'ouvre deux vastes verrières. L'extérieur de l'édifice construit en briques jaunes, est d'une fraîcheur d'aspect aussi agréable que l'unité de son style. Au centre, se dresse une tour monumentale percée de deux étages de belles lancettes et couronnée d'une galerie aveugle festonnée d'arcatures.

La flèche traditionnelle en briques manque seule à cette belle église rurale, qui s'élève au milieu d'un vaste cimetière bien clôturé; des quatre côtés du champ des morts règnent de larges rues bordées de maisons. Nous avons voulu nous arrêter un instant à cet ensemble, qui, comme église et comme place publique, est ce qu'on peut rêver de plus heureux et de plus complet.

Non loin de là l'église de Bulscamp nous montre le modèle accompli d'une tour conforme au style local, avec sa belle flèche en briques aux arêtes garnies de crochets. Les nefs ont été démolies et la tour, placée à l'Ouest d'une église moderne en briques bâtie sur le plan usité en dehors de la West-Flandre.

S'il est regrettable de voir briser ainsi une tradition si fortement ancrée, il est juste de dire, que cette église, due à M. Vyncke, est digne des anciennes par les soins apportés à sa construction et par la grâce qu'offre son architecture, du moins à l'intérieur. Les voûtes sont fort bien appareillées et l'on ne peut voir de plus jolie polychromie en matériaux naturels, que celle qu'on y a obtenue par un heureux mélange de la brique jaune, de la brique rouge et de la pierre bleue de Tournai. Les essais de peintures murales qui y ont été commencés trahissent une main inhabile; les autels sont réduits à d'heureuses proportions; on a pratiqué dans leurs *mensa* des niches où l'on a placé sous vitres d'anciens et très intéressants groupes en bois sculpté, qui représentent l'Adoration des Mages, l'Adoration des Bergers, la Présentation, l'Annonciation et la Visitation. Quel dommage que l'on ait pas eu plus tôt l'idée de réunir ces groupes dans un retable d'autel comme dans celui auquel ils ont dû appartenir primitivement!

L'excursion a été terminée par une courte visite à Nieuport. La tour des Halles, ravissant petit monument du XVe siècle, est le seul fragment ancien de ce beau spécimen d'architecture civile; le reste a été démoli et rebâti à neuf comme la *maison du Roi* à Bruxelles.

Quelques tableaux intéressants à l'hôtel-de-ville, de beaux fragments et de curieux monuments funéraires en cuivre à l'église Notre-Dame, ainsi que la tour dite des Templiers et diverses façades admirablement travaillées en briques, tels sont les derniers objets de nos études pendant la matinée.

Nouvelles.

LONGTEMPS on a cru que la sculpture grecque n'avait jamais employé la polychromie. Une découverte faite il y a quatre ans, a renversé les opinions reçues à cet égard; c'est celle d'un lot de statues

de femmes trouvées en tas à Athènes, aux environs de l'Erechteion. On y reconnut les débris des offrandes qui décoraient le plateau de l'Acropole avant l'incendie allumé par les soldats de Xercès. Le correspondant athénien du *Temps* les décrit dans ces jolis termes :

Entrons un instant dans le musée pour regarder ces pauvres marbres qui ont tant souffert, dont toutes les blessures racontent l'épouvantable scène de tuerie et de pillage qu'ils ont vue, et qui pourtant ont gardé un vague sourire sur leurs lèvres demi-closes, un regard doux au fond de leurs prunelles peintes.

Droites et cambrées sous leurs robes de lin, figées dans une immobilité de marbre, dix jeunes déesses se dressent sur leurs piédestaux, les unes en pied, les autres affermissant sur une base leurs troncs d'héroïques suppliciées qui continuent à sourire.

Toutes sont parées comme des châsses ; d'éclatantes couleurs, que le temps n'a pas encore réussi à flétrir, soulignent les traits de leurs visages et les sinueuses flexions de leurs draperies. Le diadème en croissant, posé sur leurs cheveux rougeâtres, cache la blancheur de son marbre sous des paillettes bleues, noires ou vertes, rehaussées par endroits d'un trait d'or.

Aux oreilles pendent de lourdes boucles en forme de disques, étoilés de rosaces. De longues tresses se détachent du front et viennent reposer symétriquement sur chaque épaule. La fine chemisette, aux plis minutieusement ondulés, laisse entrevoir à l'echancrure du col un large méandre de pourpre ou de sombres arabesques. Le manteau, jeté sur le corps avec une savante et féminine coquetterie, est moucheté de croix vertes ou bleues.

Les têtes ont une expression étrange ; un feu s'allume dans leurs prunelles teintées de carmin ; le regard est fixe, plein d'une vie qui n'est pas humaine, inoubliable. Une surtout attire longuement l'attention par la douceur un peu dédaigneuse de son sourire et la candeur de ses grands yeux ouverts.

ON a récemment découvert à la cathédrale de Cantorbéry d'importantes peintures murales romanes représentant l'histoire de saint Paul.

DES peintures murales ont été découvertes dans l'église de Sainte-Marie, à Peretola, village aux environs de Florence. L'église de Peretola, antérieure au XIe siècle, était dans un état déplorable. On y exécuta des travaux qui mirent au jour ces peintures ; elles datent du XVe siècle. Une fresque représente le Calvaire, avec beaucoup de figures et force ornements. L'auteur de cette œuvre vraiment remarquable est inconnu. On a trouvé également là des peintures dont l'auteur est Giusto d'André Manzini, fils d'un peintre qui avait été l'élève de Benozzo Gozzoli et qui travailla beaucoup en compagnie de Neri de Bicci. Elles ont un intérêt tout spécial, car ni à Florence, ni dans les environs, il n'existe aucun ouvrage indiscutable de ce Giusto d'André Manzini, dont les fresques de Peretola révèlent le sérieux mérite.

M. Gabriel Defontaine a découvert récemment une nécropole mérovingienne au pied du château de Cerezay, à l'emplacement où va s'élever une nouvelle église. Il y a recueilli une boucle de ceinturon de l'époque franque marquée de petites croix qui révèlent le caractère chrétien de la sépulture.

LA direction des musées nationaux a inauguré cet été au Louvre, les nouvelles salles qui sont consacrées plus spécialement à notre vieille sculpture nationale, et où M. L. Courajod cherche avec tant de persévérance à reconstituer, en l'enrichissant de découvertes nouvelles, l'ancien musée Lenoir, si malencontreusement détruit en 1816. Parmi les principales pièces nouvellement exposées, figure le tombeau de Philippe Pot ; les statues de Catherine d'Alençon, de Philippe de Morvillier, président au Parlement de Paris ; de Guillaume Chanac, évêque de Paris en 1348, et la figure tumulaire de Blanche de Champagne.

LES travaux des dix concurrents au prix de Rome, section de peinture, sont actuellement exposés à l'école des Beaux-Arts, quai Malaquais ; nous ne dirons pas de mal cette fois du sujet traité, emprunté à l'évangile de saint Marc ; en voici le texte :

« La guérison du paralytique ». La foule attirée par les miracles de JÉSUS était si compacte que les quatre hommes qui apportaient le paralytique ne pouvaient approcher de lui. Ils découvrirent le toit de la maison où il était et l'ayant percé, ils descendirent le lit dans lequel le paralytique était couché. JÉSUS ayant vu leur foi, dit au paralytique : « Mon fils, tes péchés te sont remis. »

LA *Gazette de Madrid*, du 17 juillet, publie un décret qui a pour objet de sauver d'une ruine complète le palais de l'empereur Charles-Quint à Grenade. Ce palais qui est resté inachevé, est, comme on sait, un des plus beaux monuments de l'art de la Renaissance en Espagne. Il est dû à un architecte de Grenade, nommé Machuco, qui avait fait ses études en Italie. Le gouvernement vient de décider que l'aile Est de ce palais serait terminée et réparée convenablement, sans qu'on touche aux anciennes maçonneries qui seront conservées sans modifications : on y établira un Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, qui groupera les objets d'art que possèdent le Musée actuel de Grenade, la Commission des monuments historiques et l'Académie des Beaux-Arts.

De nouvelles églises sont sur le point d'être construites à Meux (Namur), architecte Stassin, à Grandmenil (Luxembourg) architecte Michaux, à Uytkerke (Fl. occid.), architecte De Rym.

La Société française d'archéologie, à la suite du dernier Congrès archéologique qui a eu lieu à Evreux, dans les premiers jours de juillet, a décerné les récompenses suivantes, dont plusieurs ont été remportées par des collaborateurs de notre Revue.

Rappel de grande médaille de vermeil.

M. l'abbé Porée, curé de Bournainville (Eure), pour ses publications sur le département de l'Eure. — M. Félix Thiollier, de Saint-Étienne, pour son grand ouvrage illustré sur le *Forez*.

Grandes médailles de vermeil.

M. A. Chassant, conservateur du Musée d'Evreux, pour l'ensemble de ses publications sur le département de l'Eure, sur l'archéologie générale et la paléographie. — M. l'abbé Sauvage, chanoine intendant de la primatiale de Rouen, pour ses publications sur l'archéologie et sur les antiquités religieuses de la Seine-Inférieure. M. Auguste Janvier, ancien président de la Société des Antiquaires de Picardie, à Amiens, pour ses publications historiques et archéologiques sur la Picardie, Amiens, Boves, et pour l'*Histoire des Clabault*. — M. Paul de Farg à Château-Gonthier, pour ses publications sur l'archéologie et la sigillographie de la Normandie et du Maine. — M. Joseph Berthelé, archiviste du département des Deux-Sèvres, à Niort, pour son *Histoire des Arts en Poitou* et ses autres publications sur l'archéologie poitevine.

Médailles d'argent.

M. Gustave Prévost, à Rouen, pour ses publications archéologiques sur Evreux et sur Rouen. — M. Louis Regnier, à Gisors, pour ses travaux sur l'archéologie du Vexin. — M. Drouet, à Caudebec-les-Elbeuf, pour ses recherches archéologiques sur Caudebec. — M. l'abbé Bouillet, professeur au petit-séminaire de Paris, pour ses études archéologiques sur l'église de Conches, etc. — M. Louis Duval, archiviste du département de l'Orne, à Alençon, pour ses publications sur l'Orne et la Creuse. — M. l'abbé Pihan, secrétaire général de l'évêché, à Beauvais, pour son *Essai sur les monuments historiques de l'Oise*. — M. Duhamel-Marette, peintre-verrier, à Evreux, pour ses restaurations de vitraux dans les monuments publics de Normandie. — M. le baron Alfred de Loë, secrétaire de la Société d'archéologie de Bruxelles, pour ses fouilles archéologiques dans le Hainaut.

Un important monument historique de France, l'église abbatiale de Montvilliers (Seine-Inférieure), a été la proie des flammes. Les journaux nous apprennent, en effet, que le 12 novembre dernier cet édifice, qui appartenait à une abbaye puissante du XIIe au XVIIe siècle et qui était classé parmi les monuments historiques, compris dans la liste annexée à la loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments, a été consumé par le feu.

Le magnifique clocher roman a beaucoup souffert. Pendant plus de deux heures, il a été transformé, du haut en bas, en une fournaise ardente. Il avait déjà été frappé de la foudre, l'an dernier, et l'on venait de dépenser 20,000 francs à le réparer. Une partie de la nef ogivale a été également détruite.

Cette église est mentionnée dans une charte de 1241.

On écrit de Berne que l'ancien couvent de Muri, qui servait d'asile aux voyageurs, vient d'être incendié. Les salles d'école, l'église avec son maître-autel ont été réduits en cendres. Le couvent de Muri contenait des collections de monnaies, une bibliothèque, et avait les plus belles salles historiques de la Suisse.

Dans la nuit du 1er septembre le feu a dévoré l'église de Saint-Sylvestre-Cappel (Nord). Les cloches furent fondues et le carillon tomba dans le brasier. Cette église, qui datait du XVIIe siècle, est la quatrième qui brûle dans l'arrondissement d'Hazebrouck en moins de 20 ans.

Sainte-Marie-Cappel, le 12 novembre 1871 ; Merville, dans la nuit du 28 au 29 août 1881 ; Zuytpeene, le 8 octobre 1886.

Restaurations.

La restauration de l'église de Dinant se poursuit doucement. Dans ces derniers temps on a restauré la face latérale Nord de l'édifice ; on a depuis entamé la restauration du grand portail principal, du côté Ouest.

La restauration de l'église de Walcourt se continue également. On se propose de dégager la façade méridionale bordée par une étroite ruelle du côté où existait autrefois le cloître. Les orgues, renouvelées, seront enlevées de la tour où elles masquent la rose romane de la façade ; elles seraient mieux placées dans la baie qui s'ouvre au transept Sud, au-dessous d'une chapelle.

La restauration de l'église de Saint-Gilles à Bruges est terminée.

A Florence, a été achevée la restauration de l'angle nord-est de la *Loggia* de la place de la Seigneurie, *Loggia* faussement attribuée autrefois à Orcagna. Ce travail a été exécuté sous la direction de M. Del-Moro, l'architecte qui, pour la façade de Santa Maria del Fiore, succéda à feu l'éminent architecte De Fabris.

LE Congrès d'archéologie tenu à Bruges en 1887 avait émis un vœu en faveur de l'exécution d'un monument sous la vieille tour de Damme, à la mémoire de Jacob Van Maerlant.

Ce vœu, ayant été pris en considération par la fabrique de l'église et encouragé par le gouvernement, M. le baron Bethune-de-Villers entreprit des recherches sur le caractère du monument qui couvrait jadis la dépouille de celui auquel dès le XIVe siècle on reconnaissait le titre glorieux de « père de la poésie flamande ».

Un consciencieux rapport, que cet érudit a adressé à la Commission provinciale des monuments, conclut aux propositions suivantes, conformes aux données recueillies avec soin sur l'ancienne sépulture : « Ce monument consisterait en une dalle de pierre d'Écaussines, décorée de marbre blanc pour les parties principales. Il reproduirait la figure du poète assis devant son pupitre et lisant à l'aide de lunettes. Dans la bordure d'encadrement, on retracerait l'inscription recueillie par van Belle. »

« Une seule modification aux données historiques paraît nécessitée par le motif même qui amène la reconstruction du monument. Au lieu d'insérer de nouveau la dalle dans le pavement, où elle ne serait guère en vue et demeurerait exposée à de prochaines dégradations, il conviendrait de l'ériger en forme de cénotaphe, c'est-à-dire de la relever à une certaine hauteur du sol, en la faisant porter sur un dé, dont les quatre faces seraient ornées d'arcatures. Dans ces niches, on pourrait inscrire les titres des œuvres du poète, ainsi qu'un texte commémoratif de la restauration de cette tombe. »

« Cette disposition que le moyen âge admettait fréquemment pour les tombeaux des princes et des hauts dignitaires ecclésiastiques [1], conviendrait bien pour caractériser la sépulture du prince de la poésie flamande. Il est, d'ailleurs, indispensable de l'adopter pour pouvoir donner l'importance voulue au monument funéraire, tout en rétablissant celui-ci conformément au type primitif ».

A l'occasion du rapport précédent, nous croyons devoir appeler de nouveau l'attention publique sur l'état de délabrement dans lequel se trouve la tour de l'église de Damme. Cette construction, l'une des plus monumentales que possède la province, exige des restaurations considérables et absolument urgentes.

... ...

L'église de Damme constitue un véritable joyau architectural de la période de transition romano-ogivale. De plus, elle est spécialement digne de respect par le souvenir des événements considérables qui s'y accomplirent: le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal en 1429, et celui de Charles-le-Téméraire en 1468.

La tour, qui depuis tantôt sept siècles, ombrage le tombeau de Jacob Van Maerlant n'est pas moins vénérable. L. C.

1. Reusens, *Élém. d'archéologie*, 1880, t. I, p. 441.

Questions et Réponses.

UN de nos abonnés désire être renseigné sur la question de savoir si l'iconographie chrétienne peut actuellement fournir quelques types traditionnels d'un Bienheureux peu connu aujourd'hui saint Himier (Hymerius) Imier — Ismier ou Ymier, ermite et pèlerin du Jura Bernois, auquel on se propose de dédier une verrière dans une petite église paroissiale du diocèse de Grenoble dont ce saint est le titulaire.

ERRATA.

Page	363,	1re	col.	28e	ligne;	au lieu de	château de *Schaerbeek* lisez: Château de *Gaesbeek*.
»	»	»	»	30e	»	»	Diericx de Ten *Hanne* lisez: Diericx de Ten *Hamme*.
»	»	»	»	»	»	»	*Vilvoorde* lisez: *Vilvorde*.
»	»	»	»	44e	»	»	*Penthy* lisez: *Peuthy*.
»	»	2me	»	26e	»	»	Luc *Cassel* lisez: Luc *Gassel*.
»	»	»	»	47e	»	»	*onghydisque* lisez: *oxyhydrique*.
»	381,	»	»	21e	»	»	il rencontre lisez: il *se* rencontre.
»	479,	1re	»	8e	»	»	de *tous* temps lisez: de *tout* temps.

Imprimé par la Société St-Augustin

Note sur un dessin original du XVe siècle appartenant au Chapitre de Rouen, par l'abbé Sauvage ... p. 1
Les croix stationnales de la basilique du Latran, à Rome, par Mgr X. Barbier de Montault. ... p. 15
Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc dans le Nord de l'Allemagne, par Jules Helbig... ... pp. 42, 209 et 320
Éléments d'iconographie chrétienne. — Types symboliques, par L. Cloquet ... pp. 62 et 337
Les lampes du musée de Saint-Louis de Carthage, par A. L. Delattre, pr. miss. d'Alger. p. 147
Le cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie, par F. de Mély ... p. 162
Jean Bellegambe et ses travaux pour des familles de Douai, par Mgr Dehaisnes. ... p. 170
Les orfèvres et joailliers, à Rome, par Mgr X. Barbier de Montault... ... pp. 179 et 309
La châsse de saint Éleuthère à Tournai, par L. Cloquet. ... p. 188
La restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne, par Jules Helbig ... p. 201
La sculpture dans l'ancien pays de Liége et sur les bords de la Meuse aux XIe et XIIe siècles, par Jules Helbig. ... p. 281
Les tapisseries des églises de Paris, par Jules Guiffrey. ... pp. 288 et 444
(Voir la suite au tome VIII.)
Un Missel de Marmoutiers du XIe siècle, par L.-A. Bossebœuf ... pp. 291 et 420
Au lecteur, par le Comité de Rédaction ... p. 405
Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, par Eug. Muntz ... p. 408
(La suite au tome VIII.)
L'étendard de la Sainte-Ligue, à la bataille de Lépante, par C. Fernandez Duro ... p. 412
Miniatures de François Clouet au trésor Impérial de Vienne, par F. Mazerolle. ... p. 416
Études d'anaglyptique sacrée, par l'abbé Charles Didelot ... p. 434
(La suite au tome VIII.)
Les statuaires à Rome, par Mgr X. Barbier de Montault. ... p. 453
L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive, par C. Dehaisnes ... p. 467
(La suite au tome VIII.)

Mélanges.

Un tableau morave (Dr Jules Didiot). — Manuscrits de Ferry de Clugny (L. Cloquet et A. de Lagrange). — Neerlandia Catholica (J. Helbig). — L'influence de saint Bonaventure sur l'art italien à propos des peintures d'Utrecht et de Florence; L'oratoire de la confrérie du Saint-Sacrement, au Latran; Les peintures murales de l'archi-hôpital du Saint-Sauveur, à Rome; Les images du Christ, à Rome; Épitaphes de quelques chantres pontificaux à Rome; Inventaires de Saint-Pierre de Rome (X. B. de M.). ... p. 76

Inventaires divers (X. B. de M.). — Un vitrail d'Andresy (S. et O.) (L. Marsaux). ... p. 223

Quelques mots sur la décoration intérieure des églises (L. de Farcy). Iconographie de la mosaïque de Torcello ; Visite archéologique de la ville de Dijon (X. B. de M.)... ... p. 344

Ivoires de Darmstadt (l'abbé Ch. Didelot). Une halte archéologique à Nevers ; Le globe du monde ; Revue des Inventaires (X. B. de M.). — Reliquaire de Villers Saint-Sépulcre (Oise) (l'abbé L. Marsaux)... ... p. 477

Correspondance ... ... p. 352

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des antiquaires de France... ... ... pp. 109, 234, 356, 500
Société des beaux-arts ... p. 109
Académie des inscriptions et belles-lettres ... ... pp. 113, 235, 257
Société centrale des architectes français ... ... pp. 113, 237
Comité des travaux historiques et scientifiques... ... pp. 114, 235, 361
L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen ... ... p. 114
Société des antiquaires de Picardie ... ... p. 114
Société d'émulation de Roubaix ... ... p. 115
Société historique et archéologique du Gatinais ... ... p. 115
Société de Saint-Jean... ... ... pp. 236, 358
Société des amis des monuments parisiens ... ... p. 237, 359
Société des antiquaires de l'Ouest ... ... p. 238
Société de statistique des Deux-Sèvres ... ... pp. 238, 362
Commission des arts de Saintes ... ... p. 239
Société historique de Pontoise ... ... p. 239
L'Association bretonne ... ... p. 239
Institut archéologique du Luxembourg ... ... p. 239
L'Amstel Kring ... ... p. 240
Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc... ... ... p. 361
Société des amis des arts du département de l'Eure ... ... p. 361
Société archéologique de la Charente ... ... p. 361
Commission des arts de la Charente-Inférieure ... ... p. 362
Société piémontaise d'archéologie et beaux-arts de Turin... ... ... p. 362
Comité flamand de France ... ... p. 501
Société de Saint-Jean de Paris ... ... p. 502
Société de Saint-Jean de Montpellier... ... ... p. 502
BELGIQUE. — Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique ... ... pp. 115, 240
Sociétés savantes de Belgique ... ... p. 115
Société d'archéologie de Bruxelles ... ... pp. 363, 503
Society for the protection of ancient Buildings ... ... p. 503

Bibliographie. — Périodiques ... ... pp. 117, 241, 364, 506
Index bibliographique ... ... pp. 131, 269, 393, 533

Chronique.

PREMIÈRE LIVRAISON. — CONGRÈS DE LILLE. — Les rites funéraires. — MUSÉES ET BIBLIOTHÈQUES ; vol au musée de Carthage et nouvelle acquisition ; nouvelles salles du musée de Cluny ; acquisitions de la bibliothèque royale de Belgique en Angleterre. — NOUVELLES : Mont-Saint-Michel ; législation ; restaurations ; fouilles ; travaux artistiques. — VENTES de tapisseries au château du Plessis-Macé.

2e LIVRAISON. — MUSÉES ; Tapisserie flamande au musée de Kensington ; le futur musée de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance, au Louvre ; musée historique du Château de Blois ;

le trésor de Saint-Jean de Herford au musée de Berlin. — MONUMENTS ANCIENS : allocations de subsides ; clocher de Saint-Maixent ; églises de Saint-Hilaire de Melle ; de Montevilliers ; de Hammer ; de N.-D. d'Avioth ; des Saints-Vincent-et-Anastase à Ascoli ; de Saint-Laurent-sur-Sèvre ; d'Eltville. — NOUVELLES : nouvelle église de N.-D. du Rosaire à Prouille ; école allemande d'archéologie à Rome ; composition du bleu d'Alexandrie. — EXPOSITIONS d'arts industriels à Rome, à La Haye, exposition héraldique à Gand, etc. — CONGRÈS : congrès catholique de Paris ; programme du congrès des sociétés savantes.

3e LIVRAISON. — MONUMENTS ANCIENS : croix de cimetières ; église d'Airvault ; églises romanes de la Chaize-le-Vicomte et de Fenioux ; monuments de Gand. — NOUVELLES : sarcophage mérovingien d'Ardin ; fresques romanes à Gand et à Canterbury ; Claus Sluter ; trésor à Szilàgysomlyo ; tombeau de Van Maerlant à Damme. — EXPOSITIONS : exposition artistique industrielle de Saint-Étienne ; expos. de tableaux anciens et d'art héraldique, à Gand ; expos. rétrospective de Bologne ; expos. de céramique à Rome ; expos. d'art industriel à Milan, etc. — MUSÉES : musées de Cluny, de Nuremberg, de Bruxelles, d'Amsterdam. — CONGRÈS.

4e LIVRAISON. — CONGRÈS ET EXCURSIONS : Congrès international d'architecture ; congrès archéologique de Belgique ; excursion au Vieux-Poitiers ; congrès de Bochum ; excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — NOUVELLES : Polychromie des statues antiques ; fresques à Saint-Paul de Londres et à Peretola (Florence) ; nécropole mérovingienne ; musée du Louvre ; prix de Rome ; palais de Grenade ; lauréats du congrès d'Evreux : incendie de l'abbaye de Montvilliers, du couvent de Mury, etc. — RESTAURATIONS : restaurations aux églises de Dinant, de Walcourt ; monument de J. Van Maerlant.

Nécrologie.

M. le comte Paul-Édouard-Didier Riant ... ... p. 279

Questions et Réponses.

Question sur l'iconographie chrétienne ... ... p. 542

Table des Planches.

I. — FAC-SIMILE d'un dessin original du XVe siècle appartenant à la bibliothèque capitulaire de Rouen.
II. — Plan de la cathédrale d'Halberstadt.
III. — Une page enluminée du pontifical de Ferry de Clugny.
IV. — Fragment de peintures murales à l'église de Saint-Martin à Hal. (Suite aux planches XV, XVI et XVII de l'année 1888.)
V. — Vitrail de la cathédrale de Chartres, — portrait du cardinal Étienne de Vancza.
VI. — Châsse de saint Éleuthère à Tournai. Vue d'ensemble.
VII. — Id. Id. Id. Détails.
VIII. — Vierge dite de Dom Rupert. Bas-relief.
IX. — Décoration de la cathédrale d'Angers à l'occasion d'un Jubilé.
X. — (Numérotée XIV par erreur.) — La Pala d'oro à Venise.
XI. — Étendard de la Sainte-Ligue à la bataille de Lépante.
XII. — Oriflamme de la galère royale à la bataille de Lépante.
XIII. — Miniatures du Missel de Marmoutiers.
XIV. — Plan de Notre-Dame de Paris.
XIVbis. — Chevet de l'église d'Aulnay.

Vignettes intercalées dans le texte.

Détail de la planche I ... ... p. 7
Plan de la cathédrale de Magdebourg ... » 44
Plan de la crypte de l'église de Quedlimbourg. — Idem de l'église ... ... » 56
Le crucifiement. — Vignette de la collection de Saint-Jean l'Évangéliste ... ... » 63
Le crucifiement. — Diptyque de la cathédrale de Tournai. — Thème mystique ... » 64
Le crucifiement. — Thème historique ... » 65
Crucifix émaillé du XIIIe siècle ... ... » 66
Croix reliquaire à double branche ... ... » 67
Croix grecque. — Croix latine. — Croix de Jérusalem ... ... » 68
Chrisme. — Image du Christ au Sacré-Cœur avec la bienheureuse Marguerite Marie... » 71
Image du Sacré-Cœur, collection de la Soc. de St-Jean l'Evangéliste. — Id. Type des PP. Bénédictins ... ... » 72
Image de N.-D. et du Sacré-Cœur ... ... » 73
Types isolés du Sacré-Cœur ... ... » 74
Miniature du Missel de Ferry de Clugny, conservé à Sienne ... ... » 78
Figures du Christ peintes dans les catacombes de Rome ... ... » 92
Lettrines anciennes ... ... pp. 124, 125 et 126
Lampe punique de Carthage ... ... p. 147
Anse d'amphore rhodienne ... ... » 149
Lampes romaines païennes ... ... pp. 150 et suiv.
Lampes chrétiennes de Carthage... pp. 153 et suiv.
Tracé général du vitrail de saint Nicolas à Chartres ... ... p. 163
Portrait du frère du cardinal Étienne de Vancza... ... ... » 167
Armoiries du cardinal Étienne de Vancza. » 168
Détails de la châsse de saint Éleuthère à Tournai ... ... 189 et suiv.
Lunette de reliquaire de la paroisse N.-D. à Tournai ... ... p. 195
Plaques en plomb portant les procès-verbaux des dépositions des reliques de saint Éleuthère faites en 1247 et en 1889. — Éléments des crétages des niches de la châsse ... ... » 200
Plan de la cathédrale de Brunswick ... ... » 216
Crypte de la cathédrale ... ... » 221
Fragments de peintures murales historiées. 241 et suiv.
Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. — Église de Bethléem. — Saint-Nicolas de Myre ... ... p. 248
Prétoire de Mousmieh (Syrie centrale). ... » 249
Baptistère de Ravenne. — Id. de Novare ... » 250
Cathédrale de Tournai ... ... » 251
Cloître de Moissac. — Église Notre-Dame la Grande à Poitiers ... ... » 252
Église Saint-Sernin à Toulouse ... ... » 253
Notre-Dame de Puy en Velay... ... ... » 254
Saint-Front de Périgueux, — églises romane et latine ... ... » 255
Saint-Ambroise de Milan... ... ... » 256
Lion de Saint-Marc, médaillon du XVe siècle. » 258
Bonnets des doges de Venise, forme ancienne. *Corno* des doges de Venise ... ... » 259
Écrin du *corno*, du XVIe siècle.... ... ... » 260
Bijoux francs... ... ... » 265
Le Christ assis sur l'arc-en-ciel ... ... » 282
Figure du Christ ... ... » 286
Bas-reliefs à Saint-Servais de Maestricht... » 287
Plan de l'église Saint-Michel à Hildesheim. » 321
Chandeliers de Saint-Bernward et calice du XVe siècle ... ... » 324
Plan de Saint-Godehard ... ... » 325
Vue de Saint-Godehard ... ... » 326
Crucifix de Saint-Godehard ... ... » 327
1. Crosse de Saint-Godehard (XIe siècle). — 2. Crosse, ivoire et bois de chêne (XIVe s.) — 3. Crosse de saint Bernward (l'orfèvrerie est de 1492). — 4. Crosse de l'évêque Othon I (1260-1279). — 5. Crosse (du XIe siècle) trouvée dans le tombeau de l'évêque Henri III » 332
Sujets divers d'iconographie chrétienne. pp. 337 et suiv.
Portrait de Roger de la Pasture, d'après un manuscrit de la bibliothèque d'Arras... ... p. 381
L'Immaculée Conception. Vignettes de la collection de la Soc. de St-Jean l'Evangéliste... » 383
Image du Christ, Dieu de paix ... ... » 384
Monument religieux du moyen âge ... .. » 385
Id. Id. Id. ... ... » 386
Plan ... ... » 398
Insigne des messagers de la Keure de Gand. » 401
Portraits en miniature, par F. Clouet, de Charles IX et de Catherine de Médicis ... » 418
Bas-relief roman. — Les trois apôtres... ... » 439
Id. Frise de Beaucaire ... » 440
Id. Sainte-Cène de Dax ... » 443
Miniature ; chasse à la Licorne ... ... » 504
Médaillon en or émaillé, du XVIe siècle ... » 504
Médaillon en cuivre : la chasse mystique de la Licorne ... ... » 505
Crosse d'un évêque de Luçon... ... ... » 509
Façade nord du transept de la cathédrale de Luçon ... ... » 510
Fragment de sculpture à Dampierre sur Boutonne ... ... » 511
Tombeau roman à Airvault ... ... » 512
Nef romane d'Airvault du XIIIe siècle ... » 513
Devant d'autel du XIIe siècle à Airvault ... » 514
Croix de cimetière romane à Louin ... ... » 515
La vierge Marie portant dans ses bras les trois Personnes de la Sainte-Trinité ... » 530

Table par noms d'auteurs.

BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.). — Les croix stationnales de la basilique du Latran, à Rome ... ... p. 15
Les orfèvres et joailliers, à Rome... ... ... pp. 179, 309
Les statuaires à Rome ... ... p. 453
L'influence de saint Bonaventure sur l'art italien à propos des peintures d'Utrecht et de Florence (Mélanges). ... ... p. 84
L'oratoire de la confrérie du Saint-Sacrement, au Latran (Ibid.). p. 86
Les peintures murales de l'archi-hôpital du Saint-Sauveur, à Rome (Ibid.)... ... ... p. 90
Les images du Christ, à Rome (Ibid.) ... ... p. 92
Épitaphes de quelques chantres pontificaux à Rome (Ibid.) ... p. 95
Inventaires de Saint-Pierre de Rome (Ibid.) ... ... p. 98
Inventaires divers (Ibid.) ... ... p. 223
Iconographie de la mosaïque de Torcello (Ibid.) ... ... p. 346
Visite archéologique de la ville de Dijon (Ibid.) ... ... p. 347
Une halte archéologique à Nevers (Ibid.) ... ... p. 479
Le globe du monde (Ibid.)... ... ... p. 483
Revue des Inventaires (Ibid.) ... ... p. 484
Bibliographie... ... ... pp. 118, 128, 257, 364, 387, 508, 515, 522
BOSSEBŒUF (L.-A.) — Un Missel de Marmoutiers du XIe siècle ... ... pp. 291, 420
CLOQUET (L.). — Éléments d'iconographie chrétienne. — Types symboliques ... ... pp. 62, 337
La châsse de saint Éleuthère à Tournai ... ... p. 188
Travaux des Sociétés savantes ... ... pp. 109, 234, 356, 500
Bibliographie... ... ... pp. 123, 248, 263, 380, 387, 512, 521, 529
Index bibliographique ... ... pp. 131, 269 393, 533
Chronique ... ... pp. 133, 273, 396, 536
CRULL (Dr F.). — Correspondance ... ... p. 352
DEHAISNES (Mgr C.) — Jean Bellegambe et ses travaux pour des familles de Douai ... ... p. 170
L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive... ... ... p. 467
DELATTRE (A. L.). — Des lampes du musée de Saint-Louis de Carthage ... ... p. 147
DIDELOT (CHARLES). — Études d'anaglyptique sacrée ... ... p. 434
Ivoires de Darmstadt (Mélanges) ... ... p. 477
DIDIOT (Dr JULES). — Un tableau morave (Mélanges). ... ... p. 76
Bibliographie... ... ... p. 117
FARCY (L. DE). — Quelques mots sur la décoration intérieure des églises (Mélanges). ... ... p. 344
Chronique ... ... p. 143
FERNANDEZ DURO (C.). — L'étendard de la Sainte-Ligue, à la bataille de Lépante... ... ... p. 412
GUIBERT (L.). — Correspondance ... ... p. 354
GUIFFREY (JULES). — Les tapisseries des églises de Paris ... ... pp. 288, 444
HELBIG (JULES). — Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le nord de l'Allemagne. ... ... pp. 42, 209, 320
La restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne ... ... p. 201
La sculpture dans l'ancien pays de Liége et sur les bords de la Meuse aux XIe et XIIe siècles ... ... p. 281
Neerlandia Catholica (Mélanges) ... ... p. 80
Bibliographie... ... ... pp. 117, 241
JANSEN (ANDRÉ). — Mélanges... ... ... p. 85
LAGRANGE (A. DE) et CLOQUET (L.). — Manuscrits de Ferry de Clugny (Mélanges) ... ... p. 77
MARSAUX (l'abbé L.). — Un vitrail d'Andresy (Mélanges) ... ... p. 232
Reliquaire de Villers Saint-Sépulcre (Oise) (Ibid.) ... ... p. 497
MAZEROLLE (F.). — Miniatures de François Clouet au trésor impérial de Vienne ... ... p. 416
MÉLY (F. DE). — Le cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie... ... ... p. 162
Nécrologie ... ... p. 279
Bibliographie... ... ... pp. 379, 506

MICHEL (ANDRÉ). — Chronique ... ... p. 271
MUNTZ (EUGÈNE). — Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles... ... ... p. 408
OURY (J.). — Correspondance ... ... p. 355
SAUVAGE (l'abbé). — Note sur un dessin original du XVe siècle appartenant au Chapitre de Rouen ... ... p. 1

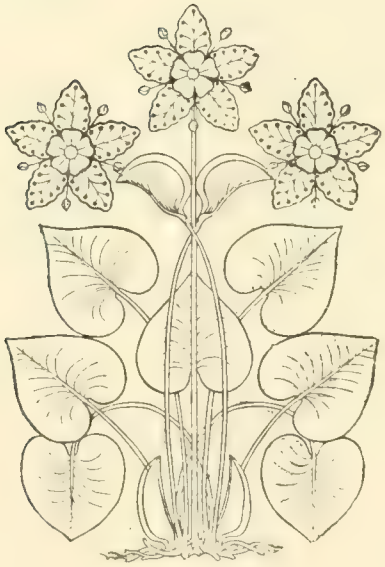


Table analytique.

A.

A et Ω p. 93
Abel (histoire d'), 382
Abgar (Christ. d'), 93
Absolution (croix d'), 382
Acad. d'arch. de Belgique, 115
Accolade (arc en), au XIVe s., 325
Achimelech, 382
Adam et Ève (icon.), 23, 485
Adelphe (St), 264
Adoration des mages (icon.), 93
Agathe (Ste), 264
Agneau (icon.), 88, 472, 485
Agneau divin, 60, 105
Agneau pascal, 382
Agnès (Ste), 264
Aigle (icon.), 87, 88, 110
Aiguière à Goslar, 211
Airvault, 512 — église d', 340
Alby (cath. d'), 381
Alexis (St), 327
Algardi (A.), 453
Allemagne (Excurs. dans le Nord de l'), 201, 209, 320
Amiens (cathéd. d'), 468, 504 — (art à), 467
Amis des monuments, 268, 530
Amstel Kring, 240, 404
An mil (terreurs de l'), 250
Anastasie (Ste), 264
Ancienne Loi (icon.), 264
Anciennes statues, 218
Ancy-Lefrancq (chât. d'), 267
André (St), 351
Andresy (vitrail à), 232
Anfossa (J.), 311
Ange (icon.), 263 — (9 chœurs des), 221
Angoulême (maison anc. à), 520
Annales du Midi, 391
Annonciation (icon.), 199, 376
Antependium, 51 et suiv.
Anthyme Saint-Paul (M.), 350
Antiquaires de l'Ouest, 238
Antiquaires de France, 109, 234, 356, 500
Anvers (peintres à), 109 — tailleurs d'images, 350
Apocalypse (vieillards de l'), 221
Apôtres (icon.), 186, 189, 220, 323, 330, 372, 472
Arbre de Jessé, 323
Arbre de Vie, (icon.), 323, 330
Archanges (icon.), 105
Arche, 22, — d'alliance, 471
Archéologie chrét., 120 — vénitienne, 257, (traité d'), 385
Architecture (L'), 266, 387, 531
Architecture, 237 — moderne, 536 — seigneuriale en France, 532 — en fer, 387 — romane, 57, 209, 248, 250, 390, 529 — de la West-Flandre, 539 — (Congrès internat. d'), 536
Architectes, 496 — *français* (Société des), 237 — anciens, 370, 468, 523, 528 — de l'Oise, 521 — des bords de la Loire, 518 — du Palais d'Avignon, 234
Ardin (Deux-Sèvres), 398
Argentiers anciens, 179
Arles, 443 — (Ste Trophine à), 253
Armellini (Prof.), 128
Armoiries épiscopales, 526
Aquamanile, 52
Aquila (cath. d'), 185
Arras (égl. d'), 112
Art — chrétien, 267 — médiéval, 240 — byzantin, 235, 265 — grec, 240 — français, 267 — flamand, 501 — espagnol, 501 — mosan, 118 — du Nord, 470 — à Amiens, 467 — art pour l'art, 387 — but, essence, philosophie de l'art, 246, 387, 388
Arts décoratifs — persans, 502, — romans, 324 — au musée de Cluny, 389 — (Revue des), 389
Artistes anciens, 110, 467, 472 — peintres, 361 — français du XIVe s., 268, (V. orfèvres, statuaires et peintres)
Artillerie, 492, 495
Ascension (icon.), 376
Asfeld (égl. d'), 520
Apremont (chât. d'), 520
Assomption de la S. V., 350, 481
Association bretonne, 239
Aulnay, 511
Aumônières, 52, 485 — (reliquaires), 497
Autel, 36, 115 — roman, 218 — du XIIIe s., 550 — portatif, 331 — des oblations, 47 — (devant d') roman, 514
Auvergne, 197
Auxerre, 356
Auxigny, 383
Avioth (égl. d'), 275, 355

B.

Babelon (E.), 506
Badigeon (grattage du), 355
Ballerau (L.), 511
Bambino, 93
Bapst (G.), 265
Baptême, 376 — du Christ (icon.), 93
Baptistère, 115
Bar-le-Duc (Soc. de lettres, sciences et arts), 361
Barre (château de la), 520
Basile (St), 315
Basiliques romanes, 43
Bas-Poitou (Revue du), 391 — bas-reliefs, 282, 438, 502
Batault (H.), 380
Bâton — pastoral, 60 — cantoral, 506
Baudine (St), 109
Baudot (de), 536
Baye (baron de), 110
Béatitudes (icon.), 323
Beau (question du), 502 — B. au point de vue monumental, 114
Beaucaire, 439
Beaune (tapisseries de), 503
Beauté du Christ, 267
Beauvoir-sur-Niort, 517
Beguinage de Dixmude, 538
Bellegambe (J.), 170
Benezet (St), patron des ingénieurs, 506
Bergues (chât. de), 501
Berthelé (J.), 235, 236, 361, 512, 517
Bertolotti (A.), 121
Bessay (chât. de), 520
Bethléem, 264 — (égl. de), 248
Béthune (égl. de), 112
Béthune (baron), 241, 401, 402
Beyaert, 240
Bianchi (G.), 455
Bibliothèques, 135
Bijoux francs, 265, 530
Binche (tapiss.), 240
Blaise (St), 221
Blanchart (L.), 241
Bleu d'Alexandrie, 276
Boeswilwald, 207
Bochum (congrès cath. de) 537
Boghen (Van), 111
Boiseries à Alberstadt, 48
Boileau (J.), 387, 531
Boisrogues (chât. de), 520
Bologne (exp. rétrop. de), 396, 403
Bon-Port, 361
Bonaventure (St), 84
Boniface VIII (invent. de), 484
Bonnes (égl. de), 520
Bosco (Dom), 117
Boselli (O.), 455
Bossebœuf (A.), 306, 433
Bou-bardon, 454
Bouchot (H.), 381
Bouplos (sculp.), 455
Bouplot (Me), 455
Bourassé (abbé), 385
Bourbon l'Archembault (chât. de), 120, 243
Bourgogne (sculpt. en), 356
Bourses à reliques, 52
Bouteville (chât. de), 520
Boutilier (abbé), 263
Bouvines (vitraux de), 341
Braquehais (L.), 1
Brebis (icon.), 264
Brigitte (Ste).
Broderies, 52, 115, 222 — historiées, 110 — *Modèles à*, 127
Brou (égl. de), 111
Bruges (tombeau polychromé à), 116 — (*Soc. d'Émulat.* à,) 116
Brunswick, 215, 222
Bruxelles, 503 — (*Soc. Archéol. de*), 116, 393, 503
Buglion (Me), 456
Bulletin monumental, 264, 390
Buonarotti (Michel-Ange), 456
Buste reliquaire, 331
Bute (marquis de), 78
Byzantin (style), 529

C.

Calendrier du missel de Marmoutiers, 429
Calices en cristal, 52
Calligraphie anc., 124
Cambrai (artistes de), 110
Camées, 506
Cametti (B.), 457
Candélabres, 49 — romans, 325
Cantorbéry (fresques à), 396, 540
Caorle (Pala d'oro de) 263
Caricature anc. en Italie, 500
Carthage (Musée St-Louis à), 135, 147
Carrelages émaillés, 264
Catherine de Médicis, 418
Caveaux polychromés, 384, 472
Cécile (Ste), 103, 264, 528
Cène (Ste), icon. — 95, 376, 382, 439, 440, 442
Céramique, 402
Cerf (icon.), 264
Chaire — à prêcher, 57, 512, 537 — archiépiscopale, 9
Chars (égl. de), 239
Chaise (le Vicomte), 396
Chambly, 521
Chandeliers gothiques, 325 — de St Bernward, 325 — à sept branches, 101, 217
Chantres pontificaux, 95
Chape, 51, 487 — de Cahan, 250
Chapelle-Bellouin (chât. de la), 519
Chardeneux (égl. de), 118
Chardons (icon.), 361
Charente (Soc. archéol. de la), 361
Charente-Inférieure (*Comm. des arts de la*), 362
Charlemagne, 511 — statuette de, 357, 500
Charles Borromée (St), 126
Charles IX, 417
Charles-Quint (palais de), à Grenade, 540
Charlieu, 442
Charpente apparente, 348
Chartres, 162 — (cathéd. de), 530 — broderie historiée à, 110
Châsses, 128, 830
Châsse de St Bernward, 325 — de St Éleuthère, 289 — de St Hadelin, 363
Chasse à la licorne, 325, 504, 505

Chasubles, 51, 223
Châteaux anciens, 118, 120, 243, 268, 356, 519, 520
Chateaudeu, 244
Chatelliers (égl. de), 362
Chaussures, 51
Chemin de la croix, 412
Cheminée d'église, 480
Chérubins (icon.), 49
Chitré (chât. de), 519
Chœur, 47
Christ — docteur, 94, 295 — sauveur, 295 — glorieux, 94 — triomphant, 195 — à Jérusalem, 375 — (image du X.), 92 — (figure du X.), 286 — X. de pitié, 93 — vie du X. 376
Chrysogone (St), 264
Chute de l'homme (icon.),
Ciboire en noix de coco, 326
Ciborium, 8, 480, 539
Cierge pascal (Bénédiction du), 300
Claus-Sluter, 396
Cléomène (sculpt.), 457
Clermont (cath. de), 243
Cloches, 234, 240, 521 — (fondeurs de), 530
Clochers, 253, 274
Cloisonnages mérovingiens, 506
Cloîtres, 53, 334 — romans, 324
Cloquet (L.), 75, 80, 200, 263, 264, 342, 381, 384, 392
Clôture de chœur, 47
Clouet (F.), 417
Cœur de St-Joseph (culte du), 348
Coffret-reliquaire, 58
Cognac (chât. de), 520
Colette (Ste), 126
Colombe (icon.), 337 — eucharistique, 245
Comité flamand de France, 501
Commission royale d'art et d'archéol. de Belgique, 240
Communello (sculpt.), 310
Conception (Imm.), 133, 382
Conches (Ste Foy de), 518
Congrégation des Rites, 129
Congrès, 133, 278, 536 — c. archéol. de France, 404 — c. archéol. de Belgique, 404, 536 — c. des Amis des monuments, 404 — c. cathol. de Lille, 185 — c. cathol. de Paris, 539, 276
Contre-cœur, 227
Corneille (St), 142, 264
Corno des doges de Venise, 258
Corporal, 52, 225
Corporation d'orfèvres à Rome, 179
Corroyer (E.), 248
Cosme (SS.) et Damien, 264
Costume du pape, 486 — des apôtres, 197
Coucy (chât. de), 243
Coulanges, 483
Couleurs, 220 — liturgiques, 224
Coupe de Chosroès, 506
Coupoles, 236 — nervées, 237
Couronnes, 196, 366, 373 — de lumières, 49, 330 — d'Hildesheim, 329
Couronnement de la Ste V., 93
Courtrai, 537
Coussay (chât. de), 519
Crazannes (chât. de), 521
Création (icon. de la), 23, 328, 527
Crépin (St) à Évron, 243
Crépissage, 524
Crétage, 195
Croisades, 507 — (influence des) sur l'art, 216
Croisées d'ogives, 236, 250
Croix, 229 — à main, 17 — liturgiques, 67 — triomphales, 47, 49, 219, 537 — processionnelles, 17 — stationnales, 15, 52, 331 — de dévotion, 382 — de consécration, 120, 350, 512 — de désignation, 382 — de cimetière, 362, 366, 513 — reliquaires, 59, 325 — émaillées, 124 — de plomb, 382 — mérovingiennes, 381 — lombardes, 118 — de Blanche de Castille, 115 — de Caravaca, 482
Crosses épiscopales, 51, 236, 263, 331, 509 — en ivoire, 530 — du XIe siècle, 332 — de St Bernward, 331 — de St-Godehard, 332 — de Ragenfroid, 515 — d'un évêque de Luçon, 509
Crucifix, 65, 93, 94, 219, 326, 327 — en bronze, de St Bernward, 322
Crucifixion, 62, 211, 376, 382
Crull (Dr), 352, 354
Crypte, 43, 55, 222, 349
Cuir doré, 227
Cuivre gravé, 470
Cunault (égl. de), 243
Cuves baptismales, 329, (V. Fonts)
Cyrille (St), 375

D.

Dalmatie (Bull. arch. de), 385, 522
Dalmatie (J. de) statuaire, 459
Dalmatique, 51
Dalles funéraires, 348
Damme (tombeau à), 396
Dampierre sur Bontonne, 517
Dampierre (chât. de), 520
Dankmar, 320
Danko (Dr), 247
Darcel (A.), 389
Darmstadt (ivoire à), 477
David (Gérard), 271
David (icon. de), 516, 524
Dax, 434-438
Décoration des églises, 42, 344
Dehaisnes (Mgr), 133, 476
Delattre (R. P.), 135, 161
Delaville-le-Roulx (M.), 379
Delbeke (M.), 538
Delisle (L.), 119
Deo gratias (Saint), 76
Derenbourg (H.), 507
Descente de croix, 94
Descente aux limbes, 376
Désignation (croix de), 382
Dessin original ancien, 1
Destrée (J.), 115, 363, 402
Deux-Sèvres, 238, 262
Devant d'autel, 115
Dévotion (croix de), 382
Dewez (abbé), 123
Dialectes, 425
Didelot (C.), 479
Didiot (abbé), 77, 117
Dijon, 347
Dinanderies, 48, 52, 217
Dixmude, 538
Docteurs (icon. des), 186
Domfront, 268
Donatello, 457, 524
Dons du Saint-Esprit (icon.), 337
Dordoni (sculpt.), 311
Dormition de la Ste V., 376
Douai (art à), 170
Drap d'or, 229
Drapeau de Lépante, 415
Dubouchet (M.), 128
Dujardin (P.), 511
Dumont (E.), 1
Duro (C. F.), 415
Dyptiques consulaires, 53

E.

Ecce homo, 211
Éclectisme, 266
Écoles — romane, 235 — moderne d'archit. 266 — d'art, 267 — des Beaux-Arts, 586 — flamande, 110, 115, 471 — wallonne, 192 — rhénane, 193 — calligraphique, 303 — de Gembloux, 245
Église (icon.), 198, 220, 264, 475
Églises — romanes, 209, 253, 396 — rondes, 251, — provençales, 253 — angevines, 236 de Rome, 129 — d'Hildesheim, 325 — de la West-Flandre, 539 — nouvelles, 541
Eiffel (tour), 359, 388
Éléphant (icon.), 511
Élie, 382
Elisabeth (Ste), 45
Éloi (St) patron des orfèvres, 315
Eltville (église de), 275
Émailleurs limousins, 111
Émaux, 192, 402, 488 — byzantins, 375 — rhénans, 500
Embrun (porche de N.-D.), 111
Émulation (L'),
Enluminure de ms., 53, 59, 77, 140, 363, 420
Enseignes, 353 — de Lépante, 412
Enseignement de l'architecture, 536
Enterrement, 225
Entrées triomphales, 375
Épées d'honneur offertes par les papes, 403
Épigraphie, 179, 523
Épiphane (St), 330
Épiphanie, 382
Épitaphes, 523
Épitres farcies, 299, 420
Époques mérovingiennes, 349 — romane, 349, 520
Escaledieu (H. Pyrén.), 234
Espagne (art flamand en), 501
Esprit-Saint (icon.), 337, 366, 373
Essenwein (Dr), 219
Esthétique contemporaine, 536
Étendard de Lépante, 412
Étienne (St), 424
Etimacia, 377
Étoles, 51
Eucharistie (icon.), 232, 381, 382, 440
Eure (*Soc. des amis des arts*), 361
Évangéliaires (couv. d'), 50, 59, 481
Évangélistes (icon.), 186, 323, 371
Évron (St Crépin d'), 243
Exposition du St-Sacrement, 9
Expositions, 146, 271, 396
Ex-voto, 349
Ézéchiel (icon.), 524

F.

Façades romanes, 216
Face (Ste), 91
Faënza (dôme de), 528
Faïences, 482 — de Delft, 277 — de Lyon, 110
Farcy (L. de), 111, 346, 382
Fécamp (jubé de), 6
Félicien (St), 364
Fénioux, 396
Fenouilles (peint. murales), 268
Fer (l'art et le), 531
Ferronnerie (grilles en), 380
Ferrata (E.), 458
Fers — à gaufres, 501 — à hosties, 382
Fibule de Marelles, 530
Figures en relief romanes, 47
Filigranes, 192 — Vénitiens, 400 — de papier, 114
Firmin (St), 471
Fischer (Peter), 45
Fizenne (L. de), 118
Flabella, 331
Flagellation, 95
Flamand (art), 389 (Voyez *écoles*)
Flèches, 539
Flètre (Nord), 133, 501
Fleury (Rohault de), 264
Fleuves mystiques (icon.), 264, 323, 328, 329
Flines (abbé de), 112
Florence, 84
Florent (St), 111
Florian (St), 111
Folk lore, 379
Fondeurs de cloches poitevins, 530
Fontaine, 520
Fontenay-le-Comte, 520
Fonts baptismaux, 49, 52, 504 — d'Hildesheim, 329
Fortune (roue de la), 283
Fouilles à Rome, 357

Fouquet (J.), 234
Foy (Ste), 517
Fresques — 88, 276, 348, 362, 47[illegible] — du XIIe siècle, 398, 399 — du XIIIe siècle, 93, 481 — du XIVe siècle, 275 — à Rome, 91
Froville, 521

G.

Gaete (cath. de), 412
Gaillard (R. P. L.), 267
Gaillon (chât. de), 356
Gamort (inscript. chr.), 128
Gand — (fresques à), 398 — monuments, 396
Gants d'évêque, 51
Gaz dans les églises, 349
Gélis-Didot, 120, 241
Gembloux, (éc. de), 245
Gentilité, 264
Germain (L.), 384, 521
Germain (St), 268
Gervais (St), 451
Gilde de St-Thomas et de St-Luc, 42, 330, 537
Giron (L.), 110
Giuli (J.-B.), 311
Gloire (icon.), 93
Globe du monde (icon.), 483
Gobelins (manuf. des), 389
Godehart (St), 330
Gondrecourt, 104
Goslar, 20[illegible] — cath., 211
Gothique (art) moderne, 532
Grandmont (trésor de), 245
Granges-Cattus (chât. de), 520
Grassoreille, 120
Grattage des églises, 353
Grégoire le Grand (St), reliq., 99 — messe de saint, 89
Grégoire (St) Thaumaturge, 375
Grilles en ferronnerie, 330
Groslay (égl. de), 522
Guazzalotti (A.), 459
Guibert (L.), 245, 246, 378
Guiffrey (J.), 290, 452

H.

Hadelin (châsse de St), 363
Hagemans (M.), 491
Hal (St Martin à), 116 — fresques, 363
Halberstadt, 46
Hamme (égl. de), 274
Hanap, 211
Hasselt (peintures mur.), 142
Haute-lisse, 240
Heimo (sculpt.), 265
Helbig (J.), 61, 84, 117, 208, 222, 245, 246, 247, 248, 287, 336, 356
Hendrix (G.), 513
Héraldique (expos.), 401
Héraldistes modernes, 402
Hervey (St-Denis d'), 279
Hesdin (J. d'), 501
Hildesheim, 320, — cath., 329
Hill (G.), 201
Hofer (G.), 310
Honneur (icon.), 283
Hôpital, 91
Horloges rotatives, 379
Hôtel-de-ville, 54, 200, 538 — de Niort, 520 — de Brunswick, 222 — d'Hildesheim, 336 de Dixmude, 363
Hubert (J.), 504
Hugo d'Oignies, 194, 266, 537
Huy (fondeurs de cloches au XIVe s.), 240

I.

Iconographie, 62, 84, 195, 232, 337, 346, 390, 518, 524, 527 — cycle iconographique, 220
Imagerie, 126, 220, 388, 484
Images dites de St Luc, 267
Immaculée-Conception, 170, 383, 502
Incarnation, 478
Inscriptions, 192, 522 — (*Académie des*), 235, 257 — chrétiennes, 387
Insignes des messagers de la Keure de Gand, 401
Inventaires, 98, 223, 246, 260, 448, 484, 522
Isaac (icon. d'), 22
Ivoires sculptés, 58, 330-332, 441-477 (faux), 356 — à Darmstadt, 478

J.

Jacob (icon. de), 32
Jacques (légende de St), 471
Jailly (église de), 110
Jansen (A.), 86
Javarsay (chât. de), 519
Jean-Baptiste (St), 221, 474
Jean-Baptiste de la Salle (B.), 127
Jean Chrysostome (St), 375
Jérusalem, 264
Jérusalem céleste, 329
JÉSUS-Enfant, 93
Joaillers — 170 — à Rome, 396
Joseph (St), hist., 30 — culte, 348
Jubés, 6, 44, 49, 184, 207-208, 329, 470
Justin (St), 184

K.

Kermaria (chapelle de), 243
Kinth (G.), [illegible]
Kriegl (B.), 313
Krodo-altar, 212

L.

Ladon (M.), 402
Laeken, 363
Lafillée (H.), 241
Lagrange (A. de), 80
La Haye (exp. à), 277
La Hyre (L.), 447
Lames funéraires, 48, 52, 530 — en cuivre, 334, 470
Lampes anc. de Carthage, 147
Landiers, 495
Langues de feu (icon.), 337
Lanterne des morts, 44
La Rochelle (maison anc. à) 520
Lassus (A. de), 359
Latran (croix stat. du), 15, 179
Laurens (A.), 10
Lépante (bataille de), 412
Le Sueur, 451
Lettrines ornementales, 124
Liège (école d'art à), 281
Liers, 118
Lille (églises de), 112
Limbricht, 118
Limoges, 123
Lion — de Saint-Marc, 258 — de bronze à Brunswick, 216
Lipsanothèque, 331
Liturgie, 119
Lonzac (égl. de), 520
Lorette (cath. de), 526 — (N.-D. de), 449
Louin, 515
Lubeck (églises de), 203
Lucie (Ste), 142, 264
Luçon, 114, 382, 508
Ludovisi (B.), 459
Lune (icon.), 482
Lutrin, 225
Luxembourg (Institut arch.), 239
Lybaert, 402

M.

Maderno (?), 460
Maestricht, 282 — (bas-relief à), 287
Magdebourg (cath. de), 42 — cloîtres, 43
Magistri (P.), 309
Maillerais (église de), 235, 520
Main (marque à forme de), 109
Main divine, 477
Maisons anciennes, 335, 347 — à Niort, 520 — à Hildesheim, 321 — des Feuillants, 450 — à Goslar, 213 — des rois à Catule, 268 — à La Rochelle, 520
Majesté divine, 283
Manipule, 51
Manuscrits enluminés, 53, 59, 77, 140, 420
Marbriers, 453
Marc (Vie de St), 377 — lion de St, 258
Marcellin (St), 123
Marguerite (Ste), 244
Mariani (C.), 460
Marine (Ste), 449
Marmoutiers (missel de), 420
Marsaux (abbé), 233, 381, 499, 521
Martin (Vie de St), 295
Martyres (représentation des), 129
Matthieu (E.), 240
Mausolée étrange, 268
Maxime (St), 185
Mazerolle (F.), 419
Meaux (tableaux de la cath.), 112
Médaille de l'art chrétien, 236
Melchisédech (icon.), 382
Mely (de), 110, 235, 279, 380, 507, 508, 515
Memling, 141
Menhir, 536
Mereaux, 400
Merri (St), 450
Messe — hist. de la, 264 — de St Grégoire, 382, 384, 522
Messie, 477
Michel (St), 271, 385
Middelbourg, 404, 536
Milan — (St-Ambroise de), 256 — (expos. à), 396
Miniatures, 77, 327 — de F. Clouet, 416
Miniaturistes, 234, 501
Miron (sculpt.), 460
Missel, 77 — de Marmoutiers, 420
Mitres, 51
Mobilier, 42 — en bois, 389 — d'église, 206
Moëzo (hosannaire de), 521
Moïse (hist. de), 445 — (icon. de), 382
Moissac (cloître de), 252
Molinier (E.), 484
Monaldi (C.), 460
Monnot (E.), 461
Monogrammes, 93
Mons (*Cercle arch.* de), 116
Montault (Mgr X. B. de), 85, 90, 108, 123, 130, 187, 231, 263, 264, 319, 351, 374, 378, 379, 381, 382, 483, 497, 511, 521, 522, 523, 529
Montboyer (église de), 520
Montchaude (chât. de), 520
Montevillers (égl. de), 274
Montierneuf, 521
Montjardin (chât. de), 118
Montmartre (martyrium à), 502 — (St Pierre à), 359
Montmédy, 521
Montovie, 243
Montpellier, 234, 358
Mont Saint-Michel, 128, 141
Monuments anciens, 396 — (protection des), 503 — (répar. des), 273 — funéraires, 44
Monuments (*Soc. des Amis des M.*), 237, 356
Morelli (F.), 313
Mosaïques, 235, 389 — chrétiennes, 364 — romaines, 501 — d'email, 56
Mousmieh (prétoire de), 249
Moyen âge (les arts au), 391
Muntz (E.), 389, 411, 500
Musées, 135, 271, 396 — de Cluny, 138 — de Nevers, 481 — de la sculpture du moyen âge, 271
Musset (G.), 511, 517

N.

Naissance de N.-S., 93, 376
Nantes, 359
Nantua, 442

Narthex, 33
Nativité de N.-S., 93, 379
Naturalisme dans l'art, 479
Nécropole mérovingienne à Cerizay, 340
Necrologia cathedral, 80
Nevers, 479 — (cath. de), 263 — (Musées de), 431
Nicolas (St) de Myre, 192
Nielle, 198
Nieuport, 539
Nimbe, 342
Niort (hôtel-de-ville de), 520
Noe (icon.), 22
Noels, 130
Normand (Ch.), 379, 522
Normandie (archéol. en), 1
Notes d'art, 502
Notre-Dame du Puy (confrérie de), 468
Notre-Dame du Sacré-Cœur, 75
Notre-Seigneur (V. Christ) son portrait, 92
Nouvelle Loi (icon.), 264
Novarre (baptistère à), 250
Nicée (icon.), 477, 478

O.

Oiron (chât. d'), 519 — (tombeaux à), 519
Oise (mon. du bassin de l'), 521
Oisellerie (chât. de l'), 520
Olivieri (P.), 462
Ongania (F.), 257, 375
Orfevres, 117, 527 — patron des, 315 (collège des) à Rome, 312 — de Rome, 179, 309, 323 — de Venise, 375, 490 — d'Amiens, 474 — Wallons, 266
Orfévrerie, 114, 245, 357, 530 — religieuse, 188 — du XIe siècle, 325 — franque, 295 — française, 193, 474 — vénitienne, 490 — école de Grandmont, 245
Orfrois, 222, 489
Oriflamme de Lépante, 415
Orléans, 113 — anciennes maisons, 113
Ornements sacerdotaux, 539
Orvieto (cath. d'), 528
Ostensoirs, 52, 115, 327
Oswald (St), 331
Oury (J.), 355

P.

Paix (Dieu de), 383
Pala d'Oro, de Venise, 261, 375 — de Caorle, 263 — de Téramo, 183
Palais, 213 — de Justice, 348 — de Justice de Bruxelles, 389
Palestine, 508
Palliotto, 183, 260
Palme (icon.), 373
Palustre (L.), 479, 518
Pantaléon (St), 375
Panfili (orf.), 309
Paracca (G.), 462
Paradis terrestre, 346
Paris, 522 — Guide arch. de, 379
Pasini (chan.), 263
Passion (instruments de la), 80, 95
Pasture (Roger de la), 381
Paul (hist. de St), 444
Peinture, 348 — à fresques, 384 — décorative en France, 241 — murale, 9, 44, 48, 110, 116, 213, 219, 326, 378, 537
Peintures, 47 — de plafonds, 323 — du XIIe siècle à Rome, 235 — du XIIIe siècle, 402 des IIe et IIIe siecles, 358 — romanes, 323 — p. murales, à Fenouilles, 268 ; à St-Victurnien, 249 — à Brunswick, 217 — à Cantorbéry, 540 — à Peretola, 540
Peintres anciens, 112, 499 — de St-Omer, 111 — Lorrains, 112
Peigne liturgique, 59
Pélican (icon.), 40
Pendentifs, 250
Périgueux (égl. St-Front de), 255
Perino (B.), 310
Périodes d'architecture, 249
Pèsement des âmes, 346
Petit-Quevilly (abb. de), 243
Phaidimos (sculpt.), 463
Philipps (Sir Th.), 140
Phylactère de Nivelles, 266
Picardie (*Antiquaires de*), 114
Pie V, 412
Piémont (art en), 302
Pierre (St), 123
Pierres, 226 — tombales, 57, 213, 236, 348, 501, 538
Pilon (G.), 500
Pin (icon.), 39
Pippa (C.), 462
Plafonds, 348 — en bois, 321
Plain-chant, 123, 502
Plaques tombales, 334 (V. lames), — de Gand, 580
Plats, 52, 400 — liturgiques, 504
Plessis-Macé (chât. de), 143 — tapisseries, 282
Pleureurs, 470
Plombiers, 496
Poitiers — école d'art, 112 — église N.-D. La Grande, 252
Poitou (*Paysages et monuments du*), 512
Polychromie, 44, 57, 116, 363, 384, 398, 539
Polyptique, 399
Pomme (icon.), 25
Pont-à-l'Arche, 361
Pont de Wernaz (XIIe s.), 55
Pont Saint-Vincent, 384
Pontifical, 78
Pontoise (*Soc. hist. de*), 239
Poperinghe, 538
Porta (G.), 463
Portails, 121
Porte du ciel (icon.), 284
Porte d'eau, 537
Portes en bronze d'Hildesheim, 318
Pozzo (J.), 313
Présentation de N.-S., 93, 376
Préservation (croix de), 382
Pressoir mystique (icon.), 231, 381
Prime (St), 364
Primitifs (peintres) flamands, 110
Principes — de l'art architectural, 237 — de l'art du moyen âge, 532
Prix de Rome, 540
Prophètes (icon.), 323, 329, 337
Protais (St), 451
Protection des monuments, 142 (V. monum.)
Provins, 243, 268
Puits — de Moise à Dijon — à colonnes, 111 — de Saint-Jean d'Angely, 521 — funéraires, 358
Puy à Velay (N.-D. du), 254
Puy du Fou (château de), 520

Q.

Quedlimbourg, 54
Queiroli (F.), 464
Quevilly (Petit), — abb., 243
Quimperlé (maison à), 268

R.

Ravenne (baptistère de), 250
Rédemption (icon.), 184, 328
Reffanges (chât. de Barbe bleue à), 358
Reims (anciens peintres de), 243
Religion (croix de), 382
Reliquaires, 52, 58, 331
Reliure, 81, 530 — romane, 330
Renaissance, 391 — française, 15, 518 — influence, 474 — son origine, 509 — caractère international, 501
Repoussé (travail au), 189
Réserve eucharistique, 474
Restauration des monuments, 207, 217, 321, 350, 352, 359, 396, 479, 512, 524, 541
Résurrection, 376
Retable d'autel, 47, 50, 52, 54, 110, 115, 204, 205, 213, 379, 284
Reusens (chan.), 249
Révolution (centenaire de la), 359
Revue des arts décoratifs, 295
Riant (P.), 235, 279
Riz (égl. N.-D. de), 275
Robuchon (J.), 508
Roche du Maine (chât. de), 519
Roche sur Yon, 382
Rois de Judée (icon.), 329
Ronceroy (égl. de), 382
Romane (arch.), 529 — (V. *période, art, architecture.*)
Romanelli (orf.), 310
Rome — peintures murales, 90 — images du Christ, 92 — orfèvres anciens, 179 — école d'hist. et d'arch., 276 — exposition, 276 — art et céramique, 396
Roubaix (*Soc. d'Émul.*), 115
Roue de la Fortune (icon.), 283
Rouen, 142 — académie, 104 — *Soc. des Amis des monuments*, 301
Rosaire (N.-D. du), 383
Rosny, 359
Rossi (Comm. de), 358, 364
Rudiez (P.), 464
Rues (L.), 464
Ruffec, 520
Rufilione (A.), 464

S.

Sacraire, 8
Sacramentaires (anciens), 119
Sacré-Cœur de JÉSUS, 69, 221
Sacrifice de l'ancienne Loi, 221
Saint-Amand à Wattignies (abbé de), 115
Saint Augustin (Soc. de), 126
Saint-Bertin (abbé de), 112
Saint-Cherf (abbé de), 243
Saint-Christophe (statue de), 115
Saintenoy (P.), 504
Saintes, 239
Saint-Épvre (cloche de), 521
Saint-Esprit (Dieu le), 337
Saint-Étienne du Mont (égl. de), 447
Saint-Étienne (industrie de), 396
Saint-Gelais (chap. de), 520
Saint-Genou (autel de), 530
Saint-Jean (Soc. de), 236, 358, 502
Saint-Jean d'Angely (puits de), 521
Saint-Jean de Montpellier (soc. de), 502
Saint-Julien le Pauvre (égl. de), 360
Saint-Laurent sur Sèvre (égl. de), 275
Saint-Luc (École de), 390
Saint-Maixent (église de), 274
Saint-Mandé, 356
Saint-Omer (égl. de), 112
Saint-Ouen, 268
Saint-Nicolas en Glain, 118
Saint-Nicolas de Myre, 248
Saint-Paul (égl. de) à Paris, 447
Saint-Paul-hors-les-Murs, 248
Saint-Pierre (inventaires de), 98
Saint-Riquier (abb. de), 114
Saint-Sacrement, 86
Saint-Sauveur à Rome, 450
Saint-Victurnien (égl. de), 378
Saints-Vincent et Anastasie à Ascoli (égl. de), 275
Samson (hist. de), 448
Sansac (chât. de), 520
Sansovino (A.), 465
Santoni (Ch.), 374
San-Madino (C. de), 465
Sarcophages, 142, 218, 323, 438 — païens, 92 — chrétiens, 301 — mérovingiens, 340 — carlovingiens, 398 — à Auch, 530
Sauvage (abbé), 14
Sauveur (St), 91 — (laideur du), 267
Sceaux, 357
Sculptems anciens, 183, 301, 393, 453 — lyonnais, 110 — liégeois, 280
Sculpture, 48, 116, 356 — en bois du XIIe s., 217 — grecque, 389

Seghers (L.), 124
Sens (fouilles à), 236
Sepet (M.), 390
Sépulcre, 520 — du XIIe s., 481 — d'archevêques, 236 — (le Saint. S.) 93
Sépultures à Deöls, 530
Settignano (D. de), 357, 500
Siber (N.), 310
Sibylles, 474
Sièges — du XIIe s., 214 — impérial, 213
Sienne, 78 — (orf. de), 182
Sluter (Claus), 350
Sociétés savantes, 234, 356
Soleil (icon.), 95, 482
Soleilmont (abb. de), 374
Sollicitude (icon.), 283
Sourdeau (D.),
Spilbeck (Van), 374
Spinazzo (St), 465
Stalles, 10, 45, 49, 326, 474 — de Rouen, 10
Stations, 15
Statuaire, 42, 285 — à Rome, 453
Statues, 45 — couchées, 44, 218, 472, 537 — de défunts, 109 — fixées aux colonnes, 50 — en bronze, 44 — en bois, 42, 213 — en pierre, 42 — en carton-pierre, 129 — colossales, 468 — équestres, 46 — de St Bernward, 323 d'apôtre, 183
Statuettes en bronze, 234 — en ivoire, 331
Stello (P.), 466
Sterck (F.), 404
Strigles, 92
Styles — du moyen âge, 267 — gothique, 390 — latino byzant., 249 — Plantagenet, 236
Suaire (St), 94
Sully (St), 359
Surhuméral des évêques, 126
Symbolisme, 263, 373 — eucharistique, 440 — des Évangélistes, 472
Synagogue (icon.), 199, 264, 475
Szilágysomlyo (trésor de), 396

T.

Tabernacle, 8 — en tourelle, 8 133, 502
Table, 471 — de la Cène, 94
Tableaux, 76, 399 — de dévotion, 199
Tailleur d'images, 21 , 375
Taissio, 487
Tapisseries, 49, 60, 111, 143, 228, 347, 361, 503 — d'Audenarde, 402 — des églises de Paris, 44, 288, 444 — flamandes, 2;1 — de Pau, 114 — du XIIe s., 49
Temps (icon.), 511
Tentures, 48, 49, 444
Teramo (paliotto de), 183
Terneuve (chât. de), 520
Tête du Sauveur, 93
Thabor, 9
Théâtre au moyen âge, 390
Théodore (St), 373, 375
Thomas (St) Becquet, 221
Thomas (St) de Cantorbéry, chasuble, 537
Thouars (tombeaux), 519
Tiare, 486
Tissus, 223, 330 — Sicilio-Sarrasins, 222 — byzantins, 222
Tobie (M^e), 374
Tombeaux, 334, 519, 530, 537, 538 — romans, 514 — effigiés, 323, 346 — polychromes, 110
Tongres (boucle de), 265
Tonsery (J.), 123
Torcello (cath.), 346 — mosaïques, 346
Torrigiani (orf.), 310
Toulouse, 111 — (égl. St Sernin), 253
Tour-Ferrand (chât. de la), 243
Tournai, 77 — (cath.) 251
Tours, 424
Trabes, 49, 326
Tracy (H. de), 402
Transfiguration du X., 110
Tremoïlle (duc de la), 120
Trésor — de St-Marc à Venise, 257 — de la cath. de Brunswick, 217
Triangle (icon.), 342
Tribune, 214
Triforium à couloirs, 537
Trinité, 218 — (Ste), 342, 366, 387, 340, 342, 373, 530
Tristano (orf.), 309
Troyes (musée de), 113
Tryphon (St), 375
Tulle, 231
Turin (*Soc. des Beaux-Arts*), 392
Tyd, 391
Types symboliques, 62

U.

Ulrich (St), 214
Usson (chât. d'), 521
Utrecht, 84

V.

Vacca (F.), 466
Vaison, 113, 443
Valcabrère (autel de), 264
Van Assche (A.), 396
Vandalisme, 208
Vanden Gheyn (abbé), 384
Vanderweyden (R.), 363, 380
Van Duyse (H.), 402
Van Even (E.), 240
Vases en or du XIIIe s., 400 — en cristal, 59
Vatican (collection du), 356
Venise, 375 — (œuvre de), 486 — trésor S.M., 257
Ventes, 143
Verdun (sceau de), 117
Vermand, 103
Vernis brun, 191
Véronique (Ste), 211
Verre émaillé, 234
Verrerie, 402
Verriers, 361, 496
Vertus (icon.), 329, 475, 487, 511
Verzelli (orf.), 311
Vêtements sacerdotaux, 48
Vezelay, 142 — (égl. de), 531
Vices (icon.), 511, 475
Victor Hugo (dessin de), 268
Victoire (enseigne de la),
Vieillards (les), de l'Apoc., 24, 268, 371
Vierges sages et vierges folles (icon.), — 46, 221, 330
Vierge de Galion, 530
Vierge, 478 — (mort de la), 93 des catacombes, 129, noire, 350 — de Dom Rupert, 284
Villers St-Sépulchre (reliq.), 497
Villiers sur Chisé, 517
Vilvorde, 363
Vincy (L. de), 234
Viollet-le-Duc (infl. de), 532 — doct. de, 266
Vischer (P.), 45
Visé, 363
Visite de calice, 52
Vitraux 50, 111, 518, 522, 212, 587 — du XVIe s., 350 — d'Andressy, 232 — de Chartres, 162
Vizille, 442
Voûtes, 359 — en bardeaux, 539 — Plantagenet, 514 — romanes, 326 — domicales, 236, 240 — en coupoles, 236, 250

W.

Watteau (J.), 111
Wattignies (polypt. de), 115, 133
Waulsort (école de), 245
Weale (J.), 397, 399
West-Flandre, 537
Wismar (égl. St-Georges), 201
Witt (baron J. de), 508
Wolgemuth (peint. murales de), 210

Y.

Ypres, 476, 537
Yviers (cyl. de), 520

Z.

Zélande, 404
Zodiaque, 327, 511

Imprimé par la Société Saint-Augustin.

GETTY CENTER LIBRARY